

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

PÓLEN PEREIRA SARTÓRIO

**A TRADUÇÃO COMO LUGAR ESPECÍFICO:**  
uma mirada sobre as obras *Juntamentz*, de Raquel Garbelotti, e *On*  
*Translation*, de Antoni Muntadas

VITÓRIA  
2016

**PÓLEN PEREIRA SARTÓRIO**

**A TRADUÇÃO COMO LUGAR ESPECÍFICO:  
uma mirada sobre as obras *Juntamentz*, de Raquel Garbelotti, e *On  
Translation*, de Antoni Muntadas**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Artes da Universidade Federal do  
Espírito Santo como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre  
em Artes, na linha de pesquisa Nexos  
entre Arte, Espaço e Pensamento.  
Orientador: Prof. Dr. Aparecido José  
Cirillo

VITÓRIA  
2016

**PÓLEN PEREIRA SARTÓRIO**

**A TRADUÇÃO COMO LUGAR ESPECÍFICO:  
uma mirada sobre as obras *Juntamentz*, de Raquel Garbelotti, e *On  
Translation*, de Antoni Muntadas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento. Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.

Aprovada em                      de                      de  
2016

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Aparecido José Cirillo**  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientador

---

**Prof. Dra. Gisele Barbosa Ribeiro**  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

**Prof. Dra. Cláudia Maria França da  
Silva**  
Universidade Federal de Uberlândia

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Prof. Dr. Aparecido José Cirillo por toda troca de informações, discussões e liberdade ao longo destes anos de Mestrado. Às professoras da banca examinadora, Prof. Dra. Gisele Barbosa Ribeiro e Prof. Dra. Cláudia Maria França da Silva, pela disponibilidade e críticas na fase de qualificação, sem as quais dificultariam de maneira imensa a realização deste trabalho;

À FAPES (Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo) pela bolsa concedida;

Aos meus pais, por toda a paciência e compreensão do mundo;

Aos professores-artistas e colegas de classe que, de alguma forma, me auxiliaram.



## RESUMO

A presente dissertação explora questões sobre tradução e práticas artísticas contemporâneas pensadas de maneira *site specific*, investigando se é possível criar um paralelo entre os processos de tradução e os processos de apropriação de um *site* para criação de um trabalho artístico. Para isso, foram estudados aspectos relevantes na mudança dentro do campo das artes plásticas a partir do final da década de 1950, além de ter sido feito um breve levantamento histórico sobre as questões relativas ao *lugar* e o aparecimento das práticas *site specific*. Os problemas no que diz respeito à tradução foram discutidos a partir de um apanhado de teorias relativas ao processo tradutório, bem como estudos de traduções pensadas de maneira livre. O conceito de tradução, portanto, tentou ser ampliado e, para esta pesquisa, foi pensado em campos além da lingüística, trabalhando com diferentes linguagens. Para esta dissertação, considerou-se o tradutor como um criador e assim, foi possível relacionar a tradução com as práticas contemporâneas ditas *site specific*, atentando-se para o *site* como um lugar de discurso. Do mesmo modo em que um artista se apropria de um *site* para pensar no seu trabalho, podendo trabalhar com diferentes linguagens em uma mesma obra, os tradutores também concentram-se em se apropriarem de contextos para criarem suas traduções. A partir desta pesquisa teórica inicial, buscou-se dois artistas contemporâneos - Raquel Garbelotti e Antoni Muntadas - para analisar de que maneira artistas-tradutores, que pensam de modo *site specific*, criam seus trabalhos.

**PALAVRAS-CHAVE:** lugar, tradução; *site specific*; transcrição.

## ABSTRACT

This thesis explores issues of translation and contemporary artistic practices thought in a *site specific* way, investigating if it is possible to create a parallel between the translation process and the appropriation process of a site to create an artwork. In order to do so, important issues about the changes that happened into the art field at the end of 1950s were studied, as well as a short historical research about questions inherent of the *local* and the emergence of *site specific* practices. The challenges involving translation were debated through theories concerning the translation process, just as translation studies thought in a free way. The translation concept, therefore, was expanded and, to this research, it was thought beyond linguistic fields, working with different discourses. To this thesis, the translator was considered as a creator of a new work, so, it was possible to relate the translation with contemporary artistic practices known as site specific, observing the site as a discursive local. In the same way that an artist appropriates a site to think in his work, having the chance to explore different discourses into the same art piece, translators can also focus in appropriate different contexts to create their translations. From this initial theoretical research, was proposed to seek two contemporary artists to analyze their work - Raquel Garbelotti and Antoni Muntadas - so it was possible to investigate how artists-translators, that think in a site specific way, create their work.

**KEYWORDS:** site, translation; site specific; transcriation.

## LISTA DE FIGURAS

**Figuras 1 e 2** - Richard Serra, *Tilted Arc*. 1981. Fonte: SENIE, Harriet F. *The 'Tilted Arc' Controversy: Dangerous Precedent?* - University of Minnesota, 2002 ..... p.23

**Figuras 3 e 4** - Remoção de Tilted Arc. Fonte: SENIE, Harriet F. *The 'Tilted Arc' Controversy: Dangerous Precedent?* - University of Minnesota, 2002 ..... 24

**Figura 5** - Hans Haacke, *Grass Grows*. 1969. Fonte: Studio International.com Disponível em: <<http://www.studiointernational.com/index.php/radical-nature-art-and-architecture-for-a-changing-planet-1969-2009>> Acesso em: 10 de março de 2015 ..... 27

**Figura 6** - Augusto de Campos, *Tensão*. 1956. Fonte: Portal UOL. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/tensao.html>> Acesso em: 04 de outubro de 2015 ..... 31

**Figura 7 e 8** - Lawrence Weiner, *A series of stakes set in the ground at regular intervals to form a rectangle with twine strung from stake to stake to demark a grid—a rectangle removed from this rectangle*. 1968. Fonte: Whitney Museum. Disponível em: <<http://givenfirstthewaterfall.blogspot.com.br/2010/03/series-of-stakes-set-in-ground-at.html>> Acesso em: 26 de agosto de 2013 e Artthorb. disponível em: <<http://artthorb.free.fr/wordpress/?p=996>> Acesso em: 13 de maio de 2016 ..... 33

**Figura 9** - Lawrence Weiner, *Statements of Intent*. 1968. Fonte: The Renaissance Society. Disponível em: <<http://www.renaissancesociety.org/exhibitions/292/lawrence-weiner/>> Acesso em: 23 de fevereiro de 2016 ..... 34

**Figuras 10 e 11** - Lawrence Weiner, *A 36 X 36 Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall-Board from a Wall*. 1968. Fonte: Whitney Museum. Disponível em: <<http://whitney.org/www/weiner/artist.html>> Acesso em: 26 de agosto de 2013 ..... 35

**Figura 12** - Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*. 1965. Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Disponível em: <[http://www.moma.org/learn/moma\\_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965](http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965)> Acesso em: 23 de fevereiro de 2016 ..... 37

**Figuras 13 e 14** - Joseph Kosuth, *One and Three Lamps* e detalhe da definição, respectivamente. 1965. Fonte: Artnet. Disponível em:

<<http://www.artnet.com/artists/joseph-kosuth/2>> Acesso em: 23 de fevereiro de 2016 ..... 39 e 40

**Figura 15** - Joseph Kosuth, *Meaning (Art as Idea as Idea)*. 1966. Fonte: The Menil Collection. Disponível em: <<https://www.menil.org/collection/objects/584-titled-art-as-idea-as-idea-meaning>> Acesso em: 23 de fevereiro de 2016 ..... 41

**Figuras 16, 17 e 18** - Mel Bochner, *Language is Not Transparent*. 1969. Fonte: This Long Century. Disponível em: <<http://www.thislongcentury.com/?p=533&c=9>> Acesso em 27 de fevereiro de 2016 ..... 43

**Figura 19** - Transcrição e tradução da primeira página da carta de São Jerônimo ao Papa Dâmaso. 1976. Fonte: Enciclopédia Barsa Serviço e Pesquisas. Disponível em: <<http://www.adventistasbereanos.com.br/2006outubro/cartadesaojeronimoaopapadamasso.html>> Acesso em: 06 de dezembro de 2015 ..... 48

**Figura 20** - Símbolos de Rodes, *O Ovo*. Fonte: TOMASI, Carolina. *Novo do velho: a poesia experimental dos poetas ensaístas Haroldo e Augusto de Campos*. USP, 2015 ..... 54

**Figura 21** - Augusto de Campos, *Ovonovalo*. Fonte: TOMASI, Carolina. *Novo do velho: a poesia experimental dos poetas ensaístas Haroldo e Augusto de Campos*. USP, 2015 ..... 55

**Figura 22 e 23** - A artista Raquel Garbelotti e sua obra *Puxadinho*, respectivamente. Fonte: Dobbra | Arte Contemporânea. Disponível em: <<http://www.dobbra.com/terreno.baldio/raquel%20garbelotti/making%20of.htm>> ... 69

**Figura 24** - Frame de *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana*. 2008. Fonte: 8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de Geopoética - catálogo. Disponível em: <[https://cadernodevoyage3.files.wordpress.com/2012/09/catalogo\\_8\\_bienal\\_mercosul.pdf](https://cadernodevoyage3.files.wordpress.com/2012/09/catalogo_8_bienal_mercosul.pdf)> Acesso em 12 de setembro de 2015 ..... 72

**Figura 25** - Vista da instalação *Juntamentz*. 2011. Fonte: 8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de Geopoética - catálogo. Disponível em: <[https://cadernodevoyage3.files.wordpress.com/2012/09/catalogo\\_8\\_bienal\\_mercosul.pdf](https://cadernodevoyage3.files.wordpress.com/2012/09/catalogo_8_bienal_mercosul.pdf)> Acesso em 12 de setembro de 2015 ..... 76

**Figura 26** - Trecho da capa de *O Imparcial*, de 18 de dezembro de 1940. Fonte: Mídia Cidadã. Disponível em: <<http://midiacidada.org/os-pomeranos-um-povo-sem-estado-finca-suas-raizes-no-brasil/>> Acesso em 16 de setembro de 2015 ..... 77

- Figuras 27 e 28** - Antoni Muntadas, *Arte Vida*. Fonte: Muntadas: informação, espaço, controle / curadoria José Roca; textos Ana Belluzo... [et al.]. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011..... 81
- Figura 29** - Antoni Muntadas, *On Translation: Warning*. 1999. Fonte: MoMa. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/101993?locale=en>> Acesso em: 15 de julho de 2013 ..... 83
- Figuras 30 e 31** - Antoni Muntadas, *On Translation: Miedo/Fear*. Fonte: Muntadas: informação, espaço, controle / curadoria José Roca; textos Ana Belluzo... [et al.]. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011..... 86
- Figura 32 e 33** - Antoni Muntadas, *On Translation: Miedo/Jauf*. Fonte: Muntadas: informação, espaço, controle / curadoria José Roca; textos Ana Belluzo... [et al.]. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011..... 86
- Figura 34** - Vista da exposição *On translation: La Alameda: El mural*. 2010. Fonte: Discurso Visual.net Disponível em <<http://discursovisual.net/dvweb21/agora/agoguille.htm>> Acesso em: 09 de abril de 2016 ..... 92

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	p.11
<b>1 A NOÇÃO DE LUGAR E O APARECIMENTO DAS PRÁTICAS <i>SITE SPECIFIC</i></b>	<b>17</b>
1.1 A palavra como pensamento	29
1.2 Palavra como <i>site</i>	36
<b>2. A TRADUÇÃO VISTA COMO UMA PRÁTICA <i>SITE SPECIFIC</i></b>	<b>46</b>
2.1 O processo de transcrição	52
2.2 A concepção da intraduzibilidade	58
2.3 A tradução e as práticas <i>site specific</i>	62
<b>3 APROCRIAÇÕES EM TRABALHOS ESPECÍFICOS</b>	<b>69</b>
3.1 Raquel Garbelotti - <i>Juntamentz</i>	69
3.2 Antoni Muntadas - <i>On Translation</i>	79
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>94</b>
<b>5 REFERÊNCIAS</b>	<b>99</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação de Mestrado é uma investigação sobre traduções e práticas artísticas contemporâneas pensadas como um possível desdobramento das práticas *site specific*<sup>1</sup>. A pesquisa iniciou-se no projeto de monografia do curso de Artes Plásticas desta mesma Universidade, no ano de 2013, a partir da leitura e tradução<sup>2</sup> do texto *Empyrrical Thinking (and why Kant can't)*<sup>3</sup>, de Thomas McEvilley. Porém, após redigir e apresentar a monografia, observou-se outras questões a serem investigadas e debatidas, além da necessidade de discutir e analisar tópicos referentes à tradução e à arte contemporânea de modo mais aprofundado.

Muitos são aqueles que falam da tradução e do ato de traduzir. E por mais distintas e opostas que essas reflexões sejam, um ponto é comum a todas: a tradução é sempre um desafio. Há tentativas de manter o significado da obra a ser traduzida sem alterá-lo e existem outras correntes que pensam que a tradução pode e deve adicionar (ou subtrair) algo desta obra, mas, independente do caminho elegido (ou imposto), o traduzir nunca é fácil. Existe um jogo de palavras em italiano que diz que o *tradutor é um traidor*<sup>4</sup> e, a partir desta expressão, é compreensível o porquê da tradução possuir tantas vertentes. De acordo com Bellos (2011, p.128), a expressão popular italiana data da época do Império Otomano, quando os mensageiros representantes do governo em questão tinham a tarefa de repassar a seus governantes acordos e negociações feitos com outros países. Como muitos destes negócios eram complicados e se faziam repletos de palavrões e palavras de baixo

<sup>1</sup> A própria expressão *site specific* traz problemas relacionados a tradução (ou intraduzibilidade), questão esta que será discutida no segundo capítulo.

<sup>2</sup> Em certa aula de escultura, no curso de Artes Plásticas desta universidade (UFES), a professora Raquel Garbelotti propôs a leitura do texto *Empyrrical Thinking (and why Kant can't)*, de Thomas Mcevilley. O texto é, originalmente, em inglês e muitos colegas de sala não dominavam a língua. Eu, por um período, fui professora de inglês e me coloquei a disposição para traduzir o texto para a turma. Porém, ao começar esta tradução, fui me deparando com palavras “estranhas” a mim: já no título do texto a palavra *empírico*, que foi a tradução inicialmente compreendida para *empyrrical*, se apresentava de maneira diferente ao comum da língua inglesa - *empirical*. Após muita pesquisa e conversa com outro colega que estava no mestrado em Letras Inglês, percebemos que o autor havia modificado várias palavras (ora trocando algumas letras, ora fazendo junção de duas ou mais palavras) para fazer referência a outros conceitos, fontes ou pensadores. *Empyrrical*, do título, por exemplo, remetia a Pírron de Élis, filósofo grego (*Phyrron of Elis*, em inglês).

<sup>3</sup> MCEVILLEY, Thomas. *Empyrrical Thinking (and why Kant can't)*. Artforum, outubro 1988.

<sup>4</sup> *Traduttore, traditore* em italiano.

calão, estes mensageiros então “modificavam” algumas partes do comunicado para os transferir de maneira mais suave aos seus governantes, apresentando uma nova versão do que fora discutido, mas tentando manter a integridade da informação.

O tradutor era, e por vezes ainda é, visto então como um traidor quando “modifica” a obra a ser traduzida, mas por que não poderia ser entendido também como um criador? Nesta dissertação, busca-se debater se o tradutor pode também criar uma nova obra, autônoma, independente e tão significativa quanto à obra que virá a ser traduzida, e, caso seja possível, qual seria o caminho para se chegar a este ponto. Esta indagação se justifica ao pensar que a discussão sobre a visibilidade do tradutor está, e tende ainda a permanecer, em constante discórdia na área da linguística. Muitos acreditam que um bom tradutor é aquele que não “aparece” na tradução; e, uma boa tradução, é aquela que pode se passar pela própria obra traduzida. Adjetivos como “eficiência” e “fidelidade” são comuns quando se trata de assuntos relacionados a tradução e tradutor, porém, nesta dissertação, tentou-se não ser eficiente e nem fiel aos conceitos pré-concebidos de tradução, e, assim, buscou-se aproximar o ato de traduzir e abordá-lo como uma prática artística contemporânea.

Esta pesquisa foi desenvolvida através de pesquisa teórica, abrangendo teóricos, artistas e críticos de arte; teóricos e críticos de tradução; e artistas-tradutores; e a correlacionando com práticas artísticas contemporâneas.

A hipótese deste trabalho é a de que a tradução é um processo aparentemente infinito, uma vez que a mesma se faz a partir de um espaço e um tempo, e estes não são fixos - além de estar vinculada às questões culturais de quem e para onde se traduz, o que potencializa mais ainda seu caráter ilimitado. Para tanto, esta tradução deve entender seu lugar de criação e suas especificidades, assim como as práticas *site specific*. E seu tradutor deve pensar não somente como um mediador de uma obra, mas um criador de uma nova obra, mesmo que, para isso, corra o risco de visto como um traidor. Assim, podemos dizer que a tradução é nesta investigação



entendida como uma linguagem<sup>5</sup>.

Como ponto de partida para essa dissertação, no primeiro capítulo, foi investigada a idéia de *lugar*, principalmente na arte contemporânea, uma vez que, a partir dos anos de 1960, o espaço e o lugar começam a ser a grande questão colocada em debate pelos artistas. No final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, a arte e o seu lugar de exposição passam a ser questionados e autores e artistas expõem esse confinamento institucional intencional. Assim, buscamos entender as mudanças ocorridas nesta passagem do moderno para o contemporâneo referentes ao *lugar*, tendo como ponto de partida a reflexão sobre *lugar* e *não-lugar* proposta por Marc Augé (1994), e a teoria dos *sites* e *non-sites* de Robert Smithson (1979).

Levantadas essas concepções de *lugar* e *não-lugar*, *sites* e *non-sites*, e discutidos alguns pontos de mudança nas artes na virada da década de 1960, buscou-se estudar as práticas que expandem o conceito de pintura e escultura e suas relações com o lugar. Desta forma, as práticas *site specific* foram pesquisadas e relacionadas com o texto de Miwon Kwon (2004), *One Place After Another*. Para entender e se aprofundar no conhecimento sobre tais práticas contemporâneas, recorreu-se aos trabalhos de Richard Serra (*Tilted Arc*, do ano de 1979) e Hans Haacke (*Condensation Cube*, de 1963-65 e *Grass Grows*, de 1969). Com *Tilted Arc*, pôde-se debater sobre questões do *site* e como o surgimento das práticas *site specific* modificariam as relações entre espaço, público e lugar de exposição. Assim, em Hans Haacke, foi possível investigar questões relativas à neutralidade pretendida pelo espaço expositivo e como obras pensadas de maneira *specificity* criam um embate com a instituição. Em conformidade à Kwon, neste capítulo foram discutidas as possibilidades de *site* fenomenológico, institucional e discursivo.

Ainda na primeira parte desta pesquisa, buscou-se entender o uso da palavra como material escultórico, como fizeram os poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos. Além deles, utilizou-se das obras de Lawrence Weiner em que o uso da

---

<sup>5</sup> A tradução também é uma forma de comunicar ideias e sentimentos, e não só uma “facilitadora” da comunicação que a obra a ser traduzida pretende, por isso a entendemos como linguagem nesta dissertação. No capítulo 2, dedicado a tradução, tentamos melhor argumentar esta autonomia da tradução.

palavra é também entendido como um veículo para explicitar conceitos e ideias. Ao investigar estes três nomes, começa-se a compreender a linguagem e a palavra como *site* de modo a ser também um campo aberto de possibilidades para novas criações artísticas. Conforme colocado por Sol Lewitt (1969, p.206),

uma vez que nenhuma forma é intrinsecamente superior a outra, o artista pode usar qualquer forma, desde uma expressão por meio de palavras (escritas ou faladas) até igualmente a realidade física.

Para discutir o uso da palavra como um *site*, e não somente como uma forma de imagem visual, partiu-se dos trabalhos e escritos de Joseph Kosuth e Mel Bochner. Ver e ler, nos trabalhos destes artistas, se fazem mutuamente e trazem questionamentos diferentes a respeito das obras. Através da palavra, conceitos são expostos e a arte é vista como um meio de transpor ideias. Com esse cenário em que a palavra consegue transmitir identidade e pode ser “vivenciada”, é justificável entendê-la como um *lugar*. A partir da palavra tomada como um *site* e as discussões referentes às práticas *site specific*, busca-se compreender se a tradução pode ser realmente percebida como um processo *site specificity*.

No segundo capítulo, foram levantadas e debatidas diferentes reflexões sobre o que é a tradução: desde a entender como um processo, um ofício e um produto; até a expandir seu conceito. Quando foram pesquisadas teorias da tradução, pôde-se notar que eram inúmeras e que seguiam por caminhos por vezes opostos, por vezes complementares. Para esta dissertação, buscou-se primeiro distinguir dois pontos de vista: de um lado, discutiu-se autores e teóricos que pensam na tradução considerando o sentido literal e equivalente a obra a ser traduzida, sem conceber o receptor desta tradução, como Walter Benjamin e Umberto Eco; por outro lado, foram levantados argumentos daqueles que acreditavam em uma tradução livre e crítica. A partir desta outra vertente teórica, pesquisou-se sobre tradutores que criavam em suas traduções.

De um vertente histórico, a pesquisa acerca destes tradutores criadores começa em Cícero, faz uma breve referência à tradução da Bíblia proposta por São Jerônimo, e atinge novamente os irmãos Campos. Baseado no conceito de *transcrição* proposto por Haroldo de Campos, abriu-se a reflexão para as traduções como processos

críticos e criativos. Com o debate na ideia de *intraduzibilidade*, estudadas através de Campos e Sarat Maharaj, expandiu-se a ideia do ato tradutório para um processo criativo e foi trazido para esta pesquisa uma tradução crítica do termo *site specific*, proposto por Raquel Garbelotti e Jorge Menna Barreto. Ecoando nessa posição crítica sobre a tradução do termo *site specific*, após ter sido conduzido para o contexto nacional, para *expressitude*, propôs-se também a criação de um termo, tendo esta pesquisa como *site*, que designasse as práticas que se apropriam de um *site* e o traduzem de modo criativo.

Em uma tentativa de aprofundar o debate e a análise da tradução entendida como prática *site specific*, no terceiro e último capítulo discutiu-se dois artistas contemporâneos, Raquel Garbelotti e Antoni Muntadas, que pensam seus trabalhos a partir de um discurso, sendo seus projetos poéticos pautados na perspectiva da tradução como uma linguagem. Os artistas foram escolhidos por criarem obras que surgiram apoiadas em *sites* discursivos e que trabalham diretamente com a tradução, como a história dos Pomeranos no estado do Espírito Santo, por Garbelotti; e referências históricas temporais e institucionais, por parte de Muntadas. Apoiando-se em entrevistas com os artistas, catálogos de exposições e textos sobre suas obras, foi possível construir algumas reflexões sobre como certas práticas contemporâneas que lidam com a tradução se comportam de diferentes modos em diferentes lugares.

Como consequência desta análise histórica e investigativa, para as considerações finais, tentou-se constatar se realmente fazia sentido cogitar a tradução como sendo uma prática *site specific* ou essa ideia era imprópria. Pôde-se observar que a tradução como prática livre, crítica e criativa é possível existir de forma a ter um valor semelhante à obra traduzida.

*Espacio: lo que no se mira por el ojo de la cerradura  
ni por la puerta abierta. El espacio no existe sólo para  
la vista, no es cuadro; se quiere vivir en él.*

*(El Lissitzky)*

## 1. A NOÇÃO DE LUGAR E O APARECIMENTO DAS PRÁTICAS *SITE SPECIFIC*

lu·gar  
s.m.

1. Espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo.
2. Ponto (em que está alguém).
3. Localidade.
4. Pequena povoação.
5. Trecho, passo (de livro).
6. Posto, emprego.
7. Dignidade.
8. Profissão.
9. Ocasão.
10. Vez.
11. Azo.
12. Dever, obrigação.
13. Situação, circunstâncias.
14. Posto de venda.<sup>6</sup>

Ao lançar a palavra *LUGAR*, ao acaso, as possibilidades de associações são inúmeras: lugar comum, lugar na fila, lugar onde se vive. Seja de forma geográfica ou situacional, inevitavelmente algo ou alguém sempre pertence a algum lugar (mesmo que esse seja *nenhum lugar*), fixo ou não.

Discussões sobre o *lugar da arte* na sociedade e no meio cultural (no sentido de importância da arte) não são raras, assim como o *lugar* (físico) em que a arte deve ocupar (espaços expositivos) também são comumente deparadas. Desde o primeiro passo de se determinar algo como arte ou não até o ponto de discuti-la, apreciá-la, categorizá-la ou qualquer outra possibilidade, há uma necessidade de a associar a um *lugar*.

Ao final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, concomitante às inúmeras situações em que o mundo vivia (a citar como exemplos a Guerra do Vietnã, os conflitos raciais, a ida do homem à lua, a revolução estudantil de Maio de 1968, os movimentos feministas e os crescentes questionamentos “paz e amor” atrelados ao Woodstock e ao movimento hippie), a tentativa de pureza e a idealização de um espaço expositivo são transformados com o surgimento de outros modos de pensar

---

<sup>6</sup> Definição da palavra “lugar” no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 – 2013, disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/lugar>> [consultado em 03-12-2014].

as práticas artísticas. Muitos são os artistas que apresentam propostas “efêmeras, intangíveis e processuais, que negam sua condição de produto finito (...) forçando-as (as instituições) a reciclar, rever e ampliar suas estratégias de atuação.” (ANJOS, 2010). Ao pressionarem essa reformulação institucional, muitos artistas transformam o cenário com práticas heterogêneas e reflexivas e começam a pensar o *lugar* como um campo ativo.

Os artistas buscam esse diálogo com o *lugar*, o *espaço* e os *discursos* que podem circular por ali. O *lugar*, quando ocupado de maneira influente, se potencializa e é ativado como parte integrante: seja de uma obra, seja de uma linguagem, seja do cotidiano. Enquanto vivenciado, o lugar acontece, podendo ser atualizado e transformado a cada nova experiência de troca. Assim como Marc Augé (1994, p.77), antropólogo francês, traz em seu livro *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, o lugar é um infinito de possibilidades, com discursos e linguagens que o fazem característicos. Ainda quando Augé (1994) traz o conceito de *lugar* e *não-lugar*, o autor diz que um espaço de transição incapaz de construir uma identidade e que não seja possível criar uma relação, não é considerado *lugar*.

Michel de Certeau, intelectual francês, complementa o raciocínio de Marc Augé quando fala acerca do *lugar*. Em seu livro *A Invenção do Cotidiano*, Certeau (1998, p. 201) discorre sobre como o sujeito se relaciona com o mundo e debate sobre as apropriações que se faz em relação ao lugar.

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado em um lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições.

No final dos anos de 1960 e começo dos anos 1970, o ambiente urbano se mostra como um terreno de possibilidades ilimitadas e desafiadoras para o experimentalismo. As obras artísticas passam a ter uma relação mais direta com o contexto, lugar e espaço nas quais estão. Anteriormente, no início do século XX, alguns artistas já haviam criado obras que tinham ligação direta com o lugar, como

Vladimir Tatlin, em *Relevo de Canto* (1915), na qual a escultura é feita de diversos materiais e posicionada em um canto da sala de exposição, sendo fixada em dois pontos de duas paredes; e Marcel Duchamp, em *Porta 11* (1927), obra em que o artista pede que seja instalada uma porta em seu apartamento em Paris que operava em dois quartos anexos, e quando aberta em um sentido, é automaticamente fechada em outro. Quase meio século depois, é ainda recorrente a discussão sobre a escultura e sua relação com o lugar.

Muitos são os artistas e os críticos que discutem sobre as questões de lugar, e, no decorrer dos anos de 1960 e 1970, artistas transfiguram a situação ou o lugar como uma “área discursiva”. Para a professora e crítica de arte Glória Ferreira, (2006, p.19) em *Escritos de Artistas - Anos 60/70*, esses pontos transformam-se no principal item para as práticas ou debates poéticos.

O lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se o elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. Os artistas explicitam a situação em que seus trabalhos são concebidos, na medida em que concepção e apresentação tendem a coincidir. A exposição, por exemplo, não mais sendo uma linguagem secundária veiculando um signo que a precede, coloca em questão a hierarquia, os limites e o estatuto dos signos. O trabalho pode, assim, assumir diferentes formalizações ao ser composto e recomposto a partir dessas situações. (...) Ao longo dos anos 60 e 70, um dos aspectos constitutivos da relevância do lugar de apresentação ou inscrição do trabalho - em particular, o *site specific*, ou *in situ*, na sua acepção mais ampla -, assim como da exposição no circuito de arte, é o fato de a materialização do trabalho ser indissociável da linguagem que o constitui, decorrente de tomadas de atitude *a priori* e de projetos. O lugar ou a situação torna-se assim um espaço de reiteração de ser próprio discurso.

Ainda segundo Glória Ferreira, a relevância do *lugar* torna-se a peça chave para essas novas práticas e, diante desse cenário, surgem várias práticas que confrontam experiências anteriores e instituições artísticas. O artista plástico Robert Smithson, por exemplo, discorre sobre questões além do espaço da galeria, “como o pensamento sobre o registro, sobre a duração e transformação de seus trabalhos, sobre o deslocamento (dos observadores, quando em contato com a obra) e da obra (para que chegue aos observadores que não a vivenciam diretamente) (TEDESCO, 2004, p.5)”, nomeando dois conceitos: *site* e *nonsite*.

Para Smithson (1968), esses dois conceitos se referem a distinção entre locais ou

lugares específicos (*site*) e o espaço de exposição (museu/galeria), que, para ele, são entendidos como um “não-local” (*non-site*). Segundo Craig Owens (1979, p. 122), Smithson descreveu o *non-site* como um lugar que “‘perde suas bordas e uma noção de oceano permeia’ como o centro, e o próprio *site* como uma margem ou uma quina”. E, ainda de acordo com Owens (1979, p.122-123), Smithson identificou o *non-site* como uma “rede de sinais que é descoberta quando você a aceita”. Assim, Smithson evidencia o peso tradicional artístico que as obras carregam quando são “colocadas” no contexto museu/galeria, ou *non-site*, que de forma diferente a um *site*, não é um lugar onde há uma troca de experiências.

*(...)if one decides to go to the site of the non-site, the "trip" becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a non-site. Once one arrives at the "airfield", one discovers that it is man-made in the shape of a hexagon, and that I mapped this site in terms of esthetic boundaries rather than political or economic boundaries. (SMITHSON, 1968)<sup>7</sup>*

Apesar da distinção entre *site* e *non-site*, Owens (1979) entende estes termos como dependentes um do outro. O *site* seria a negação do *non-site*, uma negação da instituição museu/galeria. Assim, esta instituição quem passaria a definir o *site*, da mesma maneira quando Smithson expõe suas fotografias e filmes de seus trabalhos realizados em algum *site*, a instituição *non-site* acaba por resgatar este *site*. De acordo com o pensamento de Smithson, o entendimento do *site* proporciona o aparecimento de várias outras formas de se pensar a escultura e suas relações, como percebe-se nos seu próprios trabalhos e de outros vários artistas.

Para Nick Kaye (2000, p.19), professor da Universidade de Manchester, em seu livro *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, a busca pelas especificidades do lugar se dão através de um sistema de trocas: “se é aceita a proposta de que os significados dos enunciados, das ações e dos eventos são afetados por sua ‘posição no lugar’, pela situação a qual eles fazem parte, então um trabalho de arte também será definido em relação ao seu lugar e posição<sup>8</sup>.”

<sup>7</sup> Se alguém decide ir para um lugar de non-site, a viagem se torna inventada, dividida, artificial; portanto, pode-se chamar isto de uma não-viagem para um site de um non-ste. Uma vez que se chega ao “aeródromo”, descobre-se que ele é construído pelo homem no formato de um hexágono, e que eu mapeei este site em termos de fronteiras estéticas, ao invés de fronteiras políticas ou econômicas. (tradução nossa)

<sup>8</sup> *If one accepts the proposition that the meanings of utterances, actions and events are affected by their ‘local position’, by the situation of which they are a part, then a work of art, too, will be defined*



A materialização do trabalho passa a não existir mais de maneira independente da linguagem que o sustenta, sendo assim, o contexto da obra é visto como um espaço de discurso. Diante desse cenário, surgem as práticas *site-specific*, confrontando experiências modernas e instituições artísticas. Douglas Crimp (1995, p.154), professor e crítico de arte, diz sobre essas percepções que passam a se tornar conscientes entre obra, lugar e espectador:

Quando o *site specificity* foi introduzido na arte contemporânea pelos artistas minimalistas em meados dos anos 60, o que estava em causa era o idealismo da escultura moderna, o seu envolvimento da consciência do espectador com o seu próprio conjunto interno de relações. Os objetos minimalistas redirecionavam a consciência de volta a si própria e às condições do mundo real que radicam na consciência. As coordenadas da percepção eram estabelecidas como existindo não apenas entre espectador e obra de arte, mas entre espectador, obra e o lugar habitado por ambos.

A crítica de arte Miwon Kwon (2004, p.30), em seu livro *One Place After Another - Site-specific art and Locational Identity*, esquematiza essas práticas *site specific* em três paradigmas: fenomenológico, social/institucional e discursivo. Apesar de, como a própria autora diz, serem apresentados em seu texto de modo cronológico, eles podem co-existir em um mesmo momento e em uma mesma obra. Na genealogia sobre a especificidade do *site*, Kwon (2004. p.11) traz essa relação entre obra e lugar físico como um *site fenomenológico*.

*The uncontaminated and pure idealist space of dominant modernisms was radically displaced by the materiality of the natural landscape or the impure and ordinary space of the everyday.*<sup>9</sup>

As primeiras aparições dos trabalhos *site specific* eram predominantemente ligadas ao entendimento do local e uma combinação de seus elementos: largura, profundidade, iluminação, proporções, texturas, etc. De modo formal, a arte *site specific* era determinada ou direcionada ao contexto do ambiente em que estava, sendo a localidade parte importante na sua concepção, apresentação e recepção. O *lugar* não era mais visto como uma “lousa em branco, uma tabula rasa, mas um *lugar real*” (KWON, 2004. p.11). Os primeiros trabalhos que podem ser entendidos como pensados de maneira *site specific* emergiram do minimalismo, no final da década de 1960 e início dos anos de 1970. De acordo com Kwon (2004, p.11),

---

*in relation to its place and position.* (tradução nossa)

<sup>9</sup> O espaço ideal puro e não contaminado dos modernistas foi radicalmente deslocado pela materialidade das paisagens naturais ou pelos espaços impuros e comuns do dia a dia (tradução nossa).

*the art object or event in this context was to be singularly and multiply experienced in the here and now through the bodily presence of each viewing subject, in a sensory immediacy of spatial extension and temporal duration.*<sup>10</sup>

Desta forma, a pintura e a escultura abrem espaço para novas mídias, ultrapassando os limites institucionais, realocando e reestruturando as experiências artísticas, tanto por parte dos artistas como do espectador. A fisicalidade do lugar como uma pré concepção para os trabalhos questionava e “resistia as forças do mercado econômico capitalista, no qual circulavam obras de arte como mercadorias transportáveis e transferíveis” (KWON, 2004, p.12). Artistas como Richard Serra criavam a partir dessa perspectiva, no qual as obras eram intervenções no espaço público e “exclusivas” para o lugar específico em que foram pensadas, estabelecendo uma “relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho” (KWON, 2008. p.167). *Tilted Arc*, obra criada por Richard Serra e encomendada para a Federal Plaza em 1979, pela *US General Services Administration* (GSA), é uma escultura pensada *site specific* que gerou inúmeras polêmicas ao ser projetada, realizada e, por fim, removida do lugar original. No artigo de Senie (2008, p.152) há uma citação do próprio Serra (1980) sobre o projeto da escultura e o local onde seria feita:

No início, o espaço da Federal Plaza não me interessava. É um “pedestal espacial” em frente a um edifício público. Há uma fonte na praça, próximo à qual normalmente se esperaria que houvesse uma escultura, de modo que o conjunto geral embelezasse o edifício. Encontrei um modo de deslocar ou alterar a função decorativa da praça e de fazer as pessoas entrarem no contexto ativo da escultura. Pretendo construir uma obra de aproximadamente 36 metros de comprimento, em um largo semicircular. A escultura vai atravessar o espaço todo, bloqueando a vista da rua para a Courthouse e vice-versa. Terá 3,70m de altura e uma inclinação de 30cm na direção da Courthouse e do Federal Building. Será um arco bastante suave que envolverá com seu volume os transeuntes que caminham pelo espaço da praça.

Com intenções de trazer o espectador como parte da obra e fazer com que o espaço seja parte fundamental da escultura, depois de quase 10 anos da criação de *Tilted Arc*, de acordo com Senie (2008, p. 154), Richard Serra se vê em uma situação na

---

<sup>10</sup> Neste contexto, o objeto de arte ou evento deveria ser singular e vivenciado de forma múltipla no aqui e agora através da presença física de cada espectador, numa imediação sensorial de extensão espacial e duração temporal. (tradução nossa)

qual é obrigado a “trocar” sua escultura de lugar. Várias foram as reações negativas para/com a obra. Alguns diziam que ela era uma “barreira arquitetônica que destruía a espacialidade e a utilização da praça”, ou “uma peça incomodamente agressiva, provavelmente a obra de arte pública mais feia da cidade”. Muitos trabalhadores da praça assinaram petições nas quais diziam que a obra bloqueava as principais entradas e tornava o acesso aos prédios “incômodo e confuso”; que a peça “destruía brutalmente as vistas e amenidades da praça”, projetando “uma sombra agourenta e ameaçadora”. Outros eram contra o uso de dinheiro público para custear uma peça que “desfigurava a praça”, “bloqueava a visão e perturbava o caminho dos pedestres”, e contra a escultura como um potencial “atrativo para grafiteiros”.<sup>11</sup>



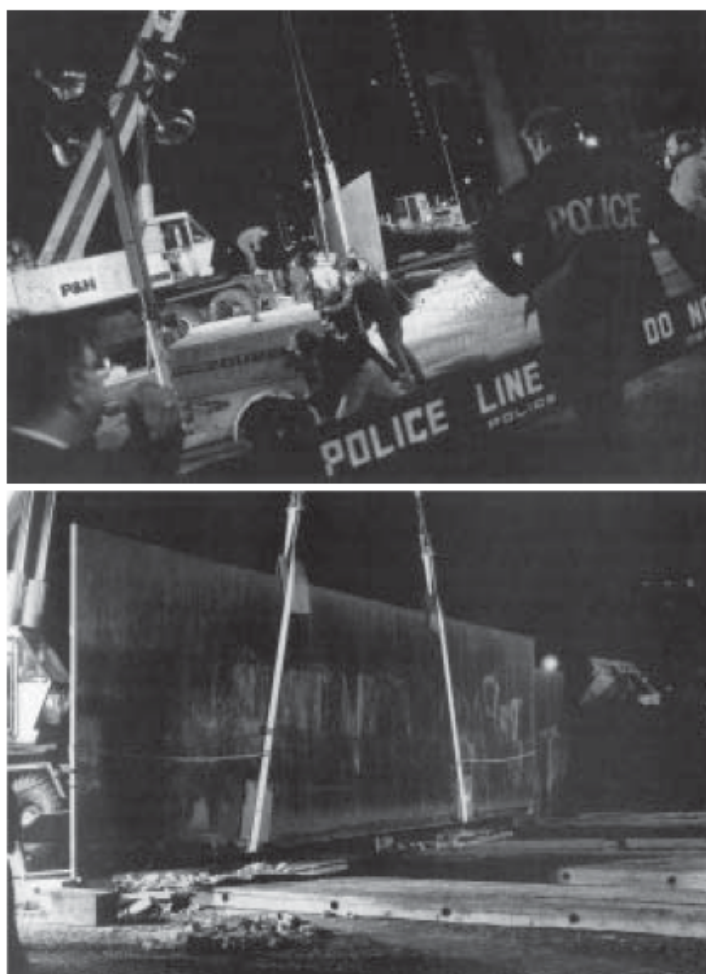
FIGURAS 1 e 2: Richard Serra  
*Tilted Arc*, 1981

<sup>11</sup> Os argumentos para a destruição de *Tilted Arc* contidos nessa dissertação foram retirados de SENIE, Harriet F. *The 'Tilted Arc' Controversy: Dangerous Precedent?* - University of Minnesota, 2002. Traduzido por Milton Machado e encontrado em português como *A polêmica em torno de Tilted Arc: um precedente perigoso?*. p.154

Segundo Senie (2008, p.160), após muitas questões em torno da obra de Serra, ficou decidido pela remoção da mesma. Foram enviados mais de 150 questionários para várias instituições, de museus e galerias a universidades, para saber se alguma estaria interessada em adquirir a escultura. De maneira categórica, Richard Serra (1987) declarou:

Eu não estou aqui para participar de atividades de busca de novos terrenos, não existem locais alternativos para *Tilted Arc*... remover a obra é destruir a obra.

Para Kwon (1997, p.89), o episódio da remoção da obra de Richard Serra parece ter feito com que as relações entre *site*, obra e espectador se tornassem um assunto de cada vez mais de interesse por parte dos artistas contemporâneos. A noção de *site* expandiu-se e passou a incluir outros aspectos além da inseparabilidade física entre obras e o lugar que estão instaladas.



FIGURAS 3 e 4: Remoção de *Tilted Arc* em 15 de março de 1989

Inicialmente, de fato, as condições físicas do espaço expositivo se colocam como o ponto inaugural para as práticas *site specific*. Ao longo das experimentações e criações de trabalhos, as relações foram se modificando, podendo ser consideradas muito além das particularidades físicas do lugar. As mais diferentes formas de pensar uma obra foram levantadas por artistas com o propósito de crítica institucional e de “desafiar a 'inocência' do espaço e a hipótese de um espectador com uma visão universal”(KWON, 2004. p.13). Miwon Kwon traz essas práticas, que criticam diretamente a relação dos artistas com o espaço expositivo proposto pela galeria/museu, como um *site institucional*.

*Whether articulated in political and economic terms, in epistemological terms or in systemic terms of uneven labor relations, it's rather the techniques and effects of the art institution as they circumscribe and delimit the definition, production, presentation, and dissemination of art that becomes site of critical intervention (KWON, 2004. p.24).<sup>12</sup>*

Trabalhos como o de Hans Haacke e Daniel Buren repensaram o *site* fenomenológico originado do minimalismo a partir de uma reflexão crítica sobre o museu e a galeria, expondo assim aspectos de seu funcionamento. A galeria/museu é entendido como uma estrutura cultural já definida, onde desassocia o “mundo real” do “mundo da arte”, tendo assim autonomia de designar o que tem valor ou não, o que é interessante ou não.

*More than just the museum, the site comes to encompass a relay of several interrelated but different spaces and economies, including the studio, gallery, museum, art criticism, art history, the art market, that together constitute a system of practices that is not separate from but open to social, economic, and political pressures. To be "specific" to such a site, in turn, is to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden operations - to reveal the ways in which institutions mold art's meaning to modulate its cultural and economic value; to undercut the fallacy of art's and its institutions' autonomy by making apparent their relationship to the broader socioeconomic and political processes of the day. (KWON, 2004. p. 14)<sup>13</sup>*

<sup>12</sup> Sejam articulados em termos políticos e econômicos, em epistemológicos ou sistemáticos das relações irregulares de trabalho, são as *técnicas* e *efeitos* da instituição artística, enquanto elas circunscrevem e delimitam a definição, produção, apresentação e disseminação da arte, que transformam o lugar em intervenção crítica. (tradução nossa)

<sup>13</sup> Mais que apenas o museu, o *site* vem para abranger um revezamento de vários espaços e economias relacionados porém diferentes, incluindo o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que são abertas a pressões sociais, econômicas e políticas. Ser “específico” para tal *site*, por sua vez, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de modo a expor suas operações ocultas - revelar os modos nos quais as instituições moldam os significados artísticos para articular seus valores culturais e econômicos; para minar a falácia da autonomia da arte e suas instituições, tornando evidentes suas relações com os mais amplos processos econômicos e políticos do dia. (tradução nossa).

O artista alemão Hans Haacke, apropriando-se das condições do lugar, cria diversas obras inicialmente inspiradas na teoria de sistemas abertos da biologia. De acordo com Maresch (2012, p.31), a teoria cunhada por Ludwig von Bertalanffy, fala sobre um sistema de limites flexíveis e entrada e saída de material e de energia. Assim, as obras de Haacke respondem diretamente a partir do ambiente nas quais estão inseridas. *Condensation Cube* e *Grass Grows* são dois exemplos de como o espaço expositivo, mesmo sendo criado de maneira a deixar a obra livre de interferências, é incapaz de manter sua suposta neutralidade e não interferir no que está ali exposto.

*Condensation Cube* é - aparentemente - um simples cubo de acrílico transparente com uma fina camada de água, que, ao ser colocado dentro do museu, responde a iluminação, temperatura e umidade constantes, as quais o museu é encarregado de sempre manter de maneira padrão. Em um período de tempo depois de exposto, gotas d'água começam a se formar dentro do cubo - o espaço expositivo é o que afeta e transforma a obra, “efetivando o objeto” (JARZOMBEEK, 2005, p.13). Em *Grass Grows*, Hans Haacke expõe um punhado de terra com sementes de grama natural que germinam devido as condições criadas no interior do museu. Os trabalhos de Haacke se alteram de acordo com o ambiente escolhido, desta maneira, o comportamento de *Condensation Cube* e *Grass Grows* não consegue ser manipulado pelo artista. A ação deste sobre a materialidade da obra é inacessível, uma vez que o objeto se desenvolve na mediação entre os materiais e as condições do lugar.



FIGURA 5: Hans Haacke  
*Grass Grows*, 1969

Ambas obras enaltecem condições da galeria/museu e mostram que ali também é um *lugar*, com identidade, e, portanto, sujeito a questões sociais que não podem ser ignoradas. Miwon Kwon (2008, p.170) cita, ainda, o artista Robert Smithson ao concordar e colocar esta situação de ruptura com o espaço de exposição como “a grande questão” a ser pensada naquele momento através de “tentativas de expor o confinamento cultural dentro do qual os artistas operam (...) e o impacto de suas forças sobre o significado e valor da arte”. O controle sobre a produção, apresentação e disseminação dos trabalhos artísticos por parte da instituição, faz com que ela sofra várias críticas. Smithson (1979. pp.132-3) afirma que:

*Artists are expected to fit into fraudulent categories. As a result, they end up supporting a cultural prison that is out of their control. A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. (...) Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement. Confined process is no process at all. it would be better to disclose the confinement rather than make illusions of freedom<sup>14</sup>.*

<sup>14</sup> Espera-se que os artistas se adequem em categorias fraudulentas. Como resultado, eles acabam apoiando uma prisão cultural que está fora do controle deles. Um trabalho de arte quando colocado em uma galeria perde sua carga, e se transforma em um objeto portátil ou em uma superfície livre do mundo exterior. (...) Uma vez que o trabalho artístico está totalmente



As práticas *site specific* começam a fazer uso de outros meios diferentes de materiais: utiliza-se de textos, eventos e performances. As obras pensadas *site specific* passaram a não ser somente uma relação enraizada com o lugar físico: ao se desprenderem dos hábitos mantidos pelos museus, galerias e ateliês, conseguem avançar nas questões sobre as preocupações estéticas e históricas da arte. Trabalhos contemporâneos pretendidos para o *site* ocupam os mais diversos lugares e interagem e se apropriam de outras disciplinas e situações.

Miwon Kwon (2004, p.26) traz como *site discursivo* uma forma de se pensar o lugar não mais como uma pré-condição: o *site* é também uma criação em conjunto com a obra e validado a partir do momento em que se aproxima de um discurso. As práticas *site specific* e os trabalhos pensados *site-oriented* dedicam-se a trazer o mundo exterior para o mundo da arte (e levar a arte para o mundo exterior) de maneira que não seja mais tão nítida essa divisão sobre o que é e o que não é arte. O cotidiano passa a integrar a obra, sendo apropriado de maneira ativa por parte dos artistas.

*Beyond these dual expansions of art into culture, which obviously diversify the site, the distinguishing characteristic of today's site-oriented art is the way in which the art work's relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are subordinate to a discursively determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate. Furthermore, unlike previous models, this site is not defined as a precondition. Rather, it is generated by the work (often as "content"), and then verified by its convergence with an existing discursive formation<sup>15</sup>. (KWON, 2004. p.26)*

Segundo Graziela Kunsch (2008, p.5), essas obras que carregam essa condição de *site* não apenas como um lugar em particular ou uma instituição/galeria, são “um procedimento, uma prática, um método de trabalho, que implica o estudo de

---

neutralizado, ineficaz, abstraído, seguro e politicamente lobotimizado, ele está pronto para ser consumido pela sociedade. Tudo é reduzido a forragem visual e mercadoria transportável. Inovações são permitidas somente se sustentarem este tipo de confinamento. Um processo confinado não é um processo de forma alguma, seria melhor revelar o confinamento do que criar uma ilusão de liberdade. (tradução nossa)

<sup>15</sup> Além desta dupla expansão de arte em cultura, o que obviamente diversifica o *site*, a característica que distingue a arte *site-oriented* de hoje é o modo em que as relações da obra para o local atual (como *site*) e as condições sociais do enquadramento institucional (como *site*) são ambos subordinados a um *site discursivo* determinado, o qual é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual, ou debate cultural. Além disso, ao contrário de modelos anteriores, este *site* não é definido como uma *pré-condição*. Pelo contrário, ele é gerado pela obra (frequentemente como “conteúdo”), e então verificado por seu encontro com a formação de um discurso existente. (tradução nossa)



contextos específicos, em uma reflexividade crítica, e pode assumir as formas mais diferentes". Um debate político/cultural, contextos históricos, uma questão racial ou o próprio corpo do artista podem ser refletidos como *site discursivo*, como se percebe nas obras de Raquel Garbelotti e Antoni Muntadas, objetos de investigação nessa dissertação, e que serão exploradas nos próximos capítulos.

Apesar destes três paradigmas do *site* esquematizados por Miwon pareçam ser concorrentes entre si, eles são, por muitas vezes, complementares e aparecem em uma mesma obra. Assim, *site specific* para essa pesquisa, e em concordância com Miwon Kwon (2004. p.2), será empregado também conforme Rosalyn Deutsche descreveu: "um discurso 'estético-urbano' ou 'cultural-espacial' que combina 'ideias sobre arte, arquitetura e *design* urbano, por um lado, com teorias da cidade, espaço social e espaço público por outro".

### **1.1. A palavra como pensamento**

Assim como as práticas *site specific* repensam o *site* e questionam costumes institucionais na e da arte, o também uso exclusivo da *imagem* (enquanto forma representativa) passa por uma reformulação. A palavra passa a ser usada como pensamento e forma, sendo vista como um elemento plástico capaz de criar obra. No Brasil, no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, o uso da palavra como obra cria um grande fervor nas artes do país.

O movimento da poesia concreta é uma das grandes influências do que viria a acontecer no campo das artes nos próximos anos. O trio paulista, formado pelos irmãos Augusto e Haroldo dos Campos e por Décio Pignatari, publica artigos e manifestos que tencionam os limites entre a palavra e a imagem - entre o verbal e o visual. De acordo com Camara (2000, p.11), o principal veículo de comunicação do grupo, a revista *Noigrandes*, traz em suas publicações uma estética que faz uso de possibilidades verbais, sonoras e visuais para a construção de poemas, desafiando a crítica e as poesias da época, acostumadas a versos ritmados e lineares.

O termo "poesia-concreta" aparece pela primeira vez em outubro de 1955, quando

Augusto de Campos (1956, p.55) publica um artigo no qual diz:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos.

O poema era, pelos concretistas, tratado como um objeto dinâmico. Eles buscavam romper com a unidade rítmica que a poesia trazia, tomando conhecimento do espaço em que o poema estava, sendo chamado pelos próprios precursores (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1958) *estrutura-conteúdo*. As principais referências para os poetas concretos eram Mallarmé (*Un Coup de Dés*-1897), Joyce (*Finnegans Wake*), Pound (*Cantos-Ideograma*), Cummings, Apollinaire (*Calligrammes*) e as experimentações futuristas/dadaístas. Em 1956, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicam artigos-manifestos - “poesia concreta (manifesto)”, “nova poesia: concreta (manifesto)” e “olho por olho a olho nu (manifesto)”, em ordem dos autores - que conceituam o que viria a ser a poesia concreta no Brasil. Esses três textos são a base do “plano piloto para a poesia concreta”, artigo publicado na revista *Noigandres*, número 4.

O compromisso da poesia-concreta é para com a linguagem, não somente a língua. A partir daí, pode-se entender a forte influência sobre artistas consequentes que viriam a fazer o uso também da palavra como objeto. De acordo com Rogério Barbosa da Silva, em seu texto “Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio” (2013, p.123), a poesia-concreta vai além do trajeto histórico da língua - ela faz uso das palavras para tirar proveito de sinais da linguagem que estão no meios de comunicação, além de assumirem um corpo visual na página. Como material escultórico e como discurso, a poesia-concreta se estabelece.

O poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções. O núcleo poético é posto em evidencia não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer parses do poema. funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível. POESIA-CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS

NO ESPAÇO-TEMPO (CAMPOS, 1956, apud. CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1965. p. 72).

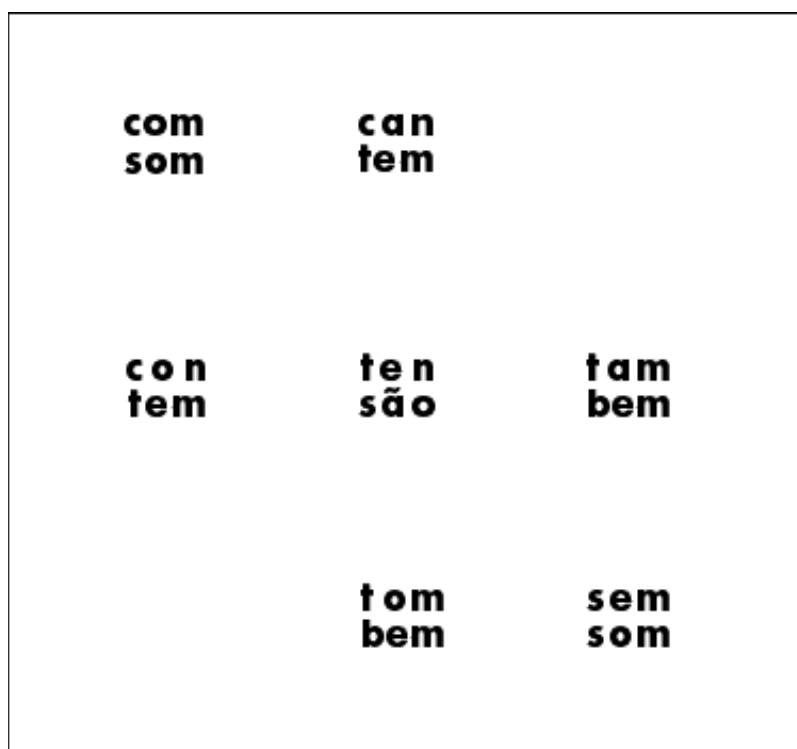


FIGURA 6: Augusto de Campos  
*Tensão*, 1956

Desta maneira, quando os três poetas concretistas discorrem sobre a poesia concreta como um ideograma, busca-se entender o poema concreto como um signo novo. Através da definição de ideograma por Campos (1956), como um “apelo à comunicação não-verbal: o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo”, e, em concordância com Rodrigues (2011. p.164), pode-se começar a entender a poesia concreta também como uma obra de valor plástico, o que auxilia na ampliação do campo da linguística para o campo das artes plásticas.

Contemporaneamente aos concretistas brasileiros, os artistas conceituais utilizam-se da pluraridade das palavras e de seu uso como mais uma possibilidade de criação. Ao entenderem que as imagens são imprecisas e tem potenciais dos mais diversos, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth e Mel Bochner, por exemplo, utilizam a *palavra* como *imagem visual* e *conceito* em seus trabalhos, materializando a linguagem e a

colocando como veículo de ideias do exercício conceitual.

Lawrence Weiner cria relações praticamente inseparáveis entre palavra e obra. Esta forma do artista trabalhar surgiu em 1968, quando criou o trabalho *A series of stakes set in the ground at regular intervals to form a rectangle with twine strung from stake to stake to demark a grid—a rectangle removed from this rectangle* para uma exposição ao ar livre na faculdade de Windham, em Vermont, Estados Unidos. Jan Estep em seu texto “Lawrence Weiner: as far as the eye can see” (2008, pp. 24-25), diz que Weiner delimitou o espaço do trabalho com estacas e barbantes, mas, para sua surpresa, com o dificultar da passagem dos alunos pelos gramados do campo, eles cortaram os fios e “destruíram” a obra. Ao voltar a faculdade onde estava a obra, o artista disse perceber que a obra não estava conceitualmente e intelectualmente prejudicada. O título, altamente detalhado, ajuda a identificar o que Lawrence Weiner pensa ser o pilar da criação artística: *textualidade*.



FIGURA 7: Lawrence Weiner

*A series of stakes set in the ground at regular intervals to form a rectangle with twine strung from stake to stake to demark a grid—a rectangle removed from this rectangle, 1968*



FIGURA 8: Lawrence Weiner

*A series of stakes set in the ground at regular intervals to form a rectangle with twine strung from stake to stake to demark a grid—a rectangle removed from this rectangle, 1968*

Conceitualmente, Weiner cria obras fora dos padrões comuns através de referências textuais. Pelo uso das palavras, Lawrence Weiner automatiza o processo de criação da obra final. O espectador faz um exercício de leitura da obra e pode a criar (ou recriar) de maneira interna ou externa, sendo possíveis diferentes variações de uma mesma obra.

Não muito depois do episódio em Vermont, Weiner transforma as palavras no pilar do seu trabalho. Em seu primeiro livro, *Statements* (1968), Lawrence Weiner coloca descrições datilografadas de obras, mesmo que pouco delas tenham de fato sido executadas. Em uma delas, Weiner faz três afirmações: a primeira de que “o artista pode construir a obra”; seguida por “a obra pode ser fabricada”; e, por último, ele atesta que “a obra não precisa ser construída”.

A arte de Lawrence Weiner exige um pouco mais que a participação sensível do espectador. Por trás de cada enunciado, há uma linguagem que deve ir além da que está escrita ali. Ler as palavras aqui é avançar em um processo de produção de uma nova leitura, crítica, ampla e repleta de discursos.

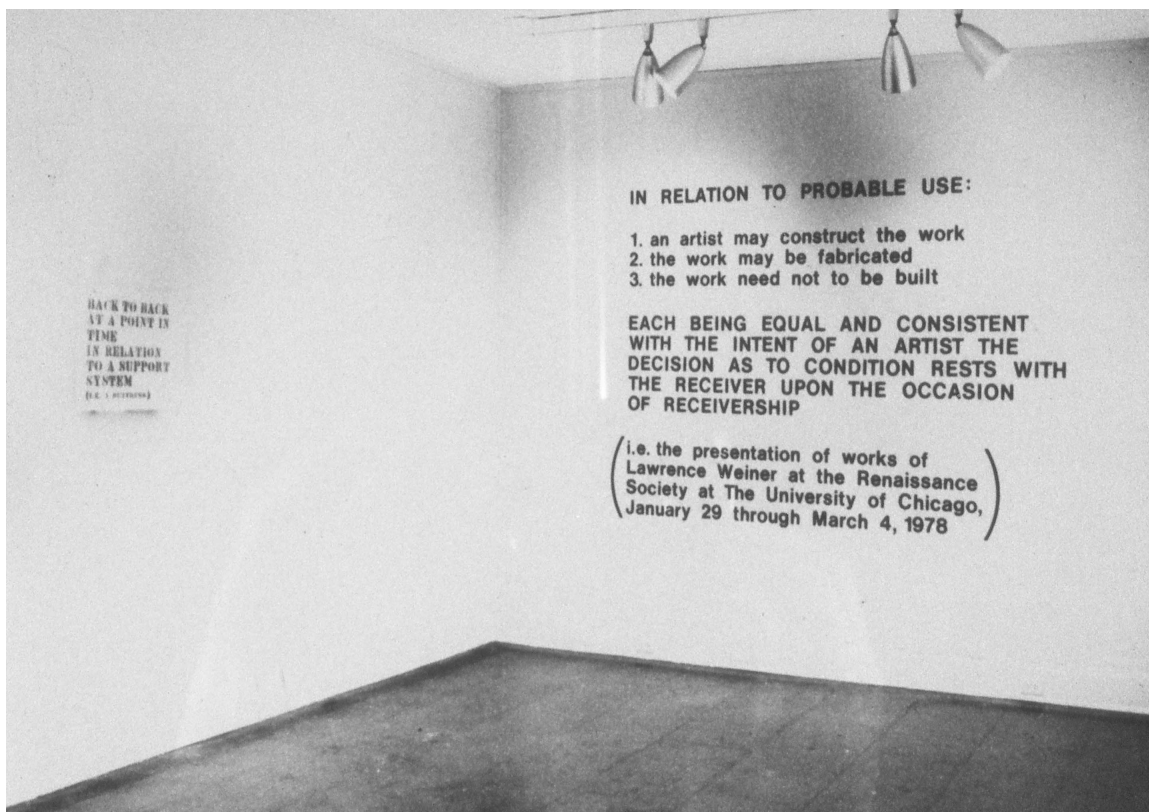
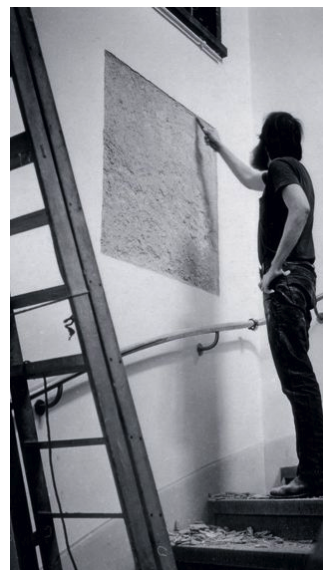


FIGURA 9: Vista da instalação de Lawrence Weiner  
*Statements of Intent*

A utilização da palavra de modo a ser uma crítica ativa à instituição está explícita em outras obras de Weiner, como por exemplo *A 36 X 36 Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall-Board from a Wall*. Em primeiro plano, as especificidades do espaço de exposição foram o ponto inicial para que essas formas de abordagem crítica-institucional acontecessem.





FIGURAS 10 e 11: Lawrence Weiner  
*A 36 X 36 Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall-Board from a Wall*, 1968

Em *A 36 X 36 Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall-Board from a Wall*, Lawrence Weiner remove literalmente um pedaço de parede da galeria para transforma-lo em seu trabalho e faz o uso da palavra não só como legenda ou “manual de instruções” sobre o que seria aquele quadrado de 36x36, mas a transforma em obra. Ao retirar essa “parte do cubo branco” e mostrar que existe uma realidade por trás da neutralidade da galeria/museu, Weiner traz um exemplo de *site* pensado nas condições físicas da galeria, expondo aspectos de fragilidade institucional, como por exemplo, a tentativa de confinar as obras em exposição dentro de salas com paredes brancas e ventilação controlada.

*A 36 X 36 Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall-Board from a Wall* foi re-criada em outras instituições com o propósito de crítica-institucional, porém respeitando especificidades físicas de cada lugar. A obra de Weiner é criada dentro da instituição e questiona esses valores de uma maneira “de dentro pra fora”. O uso da palavra como imagem aqui também atravessa uma situação de “controle mercadológico” por parte da instituição: qualquer um, segundo o próprio Lawrence Weiner (1969), poderia recriar a obra. Em uma reestruturação na relação artista/espectador, Weiner transfere a responsabilidade da realização da obra para o público.

*Re-creating this work ignores the privileges of its ownership, rendering it accessible to anyone willing to re-make it. Re-creating the work also democratizes access to the work taking it out of a single person's or institution's control. By re-creating Weiner's work based on the instructions given, you don't have to wait for a museum or gallery to present it in the city where you live. You also get a direct experience of the work that wouldn't have been possible otherwise (WEINER, 1969).<sup>16</sup>*

## 1.2 Palavra como *site*

O espaço estaria para o lugar como a palavra quando é falada, isto é, é percebida, na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Em suma, o espaço é o lugar praticado. (CERTEAU, 1998. p. 201-202).

O uso da palavra em trabalhos conceituais traz uma descrição verbal de ideias para os artistas conceituais. Como Lawrence Weiner coloca (1969), não há a necessidade de se criar um objeto, então, os processos e os registros das ações propostas pelos artistas podem se tornar a obra em si. A palavra, assim, assume o posto de manifestação de um processo, por vezes muito mais interessante que o produto final, por parte de seus criadores. Jean-Michel Foray, no texto “Arte Conceitual: uma possibilidade de nada” (1989), escreve sobre essa passagem de uma arte material à uma arte imaterial, deslocando o interesse por parte do artista no “objeto” e mirando o “contexto” como o centro da obra. Objetos, textos, imagens ou documentos passam a integrar um plano mais intelectual e invisível, que, segundo Foray:

[...] De fato, a partir do final dos anos 60 os artistas utilizam a linguagem na arte. Alguns dentre eles realizarão assim, partindo desta tentativa, uma passagem ao ato radical, criando obras literalmente invisíveis, transmitidas unicamente por um enunciado. Não é somente a primazia do visível nas artes plásticas que se encontra assim contestada. É também uma forma de arte ligada ao objeto (e ao artesanato do artista, ligado à mão e ao seu saber fazer). A estética implicada por essa forma de arte do final dos anos 60 é uma estética contextual, que aponta para a ausência mais do que para a presença. (FORAY apud ROCHA, M. Z da. 2008, p. 152).

---

<sup>16</sup> Recriar este trabalho ignora os privilégios de autoria, tornando-o acessível a qualquer um disposto a recriá-lo. Recriar o trabalho também democratiza o acesso a obra retirando-o de uma só pessoa ou do controle institucional. Ao recriar o trabalho de Werner através das instruções dadas, você não tem que esperar por um museu ou uma galeria apresentá-lo na cidade em que você vive. Você também ganha uma experiência direta com o trabalho que não poderia ser adquirida de outra maneira. (tradução nossa) *Guia para recriar A 36 X 36 Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wall-Board from a Wall*. Temporary Services, Chicago. Disponível em: <<http://www.temporaryservices.org/Removal.pdf>> Acesso em: 12 de Abril de 2015.



Para Foray (1989), os objetos utilizados para a criação dessas obras ocupam um posicionamento diferente do habitual, assim como o público, que passa a integrar a obra de maneira ativa. O uso da linguagem nas artes, como um meio de comunicar e refletir a cerca das práticas artísticas, produz novas experiências.

Mesmo se a arte é ela mesma uma discussão com a linguagem, um meio que a linguagem inventa para se aproximar um pouco mais de uma realidade sempre fugidia, o real não se confunde nunca com a arte (ou linguagem). E ainda mais, a obra de arte pode ser - como a literatura - um sistema que duplica (*double*) a linguagem e que se instala, mudo, no real, como um tipo de cavalo de Tróia o qual seria suficiente abrir a barriga para ver o que dali escorre: tais soldados, uma multidão de discursos. (FORAY apud ROCHA, M. Z da. 2008, p. 152).

No final dos anos de 1960, Joseph Kosuth escreve em seu texto “A arte depois da filosofia” (1969, p.218) que “(...) estéticas, conforme apontamos, são conceitualmente irrelevantes para a arte. Portanto, qualquer coisa física pode se tornar *objet d'art*”. Por meio desse pensamento sobre estética e objeto artístico, parece possível entender aspectos da obra criada por Kosuth em 1965, *One and Three Chairs*, uma tríade constituída pela palavra *cadeira* e, ao lado, sua definição na língua inglesa pelo dicionário; o próprio objeto, a cadeira em si; e uma ampliação fotográfica da cadeira em formato um pouco menor.



FIGURA 12: Joseph Kosuth  
*One and three chairs*, 1965

As três formas de representação são uma tentativa de se desprover de um valor puramente estético, porém deslocar o espectador a questionar sobre a palavra, a imagem e seus significados. As representações de cadeira impossibilitam a construção de uma imagem individual, por parte do público, de suas próprias cadeiras. Então, cabe ao espectador não a apreciação de uma cadeira e suas formas, mas sim o pensar sobre o processo do artista. Sendo a construção da imagem singular a cada pessoa, e segundo Tânia Rivera (2006, p.15), “imagem é um termo vago e, sem dúvida, polissêmico, para designar o campo do visual que envolve o sujeito e se configura no campo mais amplo das representações – entendidas como produtos de determinadas relações entre sujeito e objeto”, Kosuth busca questionar não só sobre imagem, mas sim também sobre o funcionamento do contexto em que a obra esta inserida.

A palavra na obra de Kosuth não é para ser entendida somente como mais uma imagem. A leitura da definição da palavra *cadeira* no dicionário foi a maneira proposta pelo artista de traduzir a ideia do que é uma cadeira, “desobjetivando<sup>17</sup>” o objeto. A assimilação da idéia proposta pelo dicionário com um objeto, relaciona-se de maneira direta com a compreensão do contexto em que se está inserido.

A percepção de mundo, mesmo que mude constantemente, acontece desde a primeira hora de vida. Conforme o passar do tempo, começa-se a assimilar as palavras ditas ou escritas a determinados objetos, conceitos e/ou situações já pré-conhecidas. As palavras, assim como as imagens, têm significados que dependem do contexto em que estão. Pode-se notar em processos artísticos de Kosuth, Weiner e outros artistas conceituais, que a linguagem através da palavra escrita vai além da transformação da palavra como imagem ou como legenda de um trabalho.

Joseph Kosuth cria em 1966 uma série de trabalhos que expunham, através de “recortes” do dicionário, definições de determinadas palavras. Ao conjunto dessas obras foi dado o nome de *Art as Idea as Idea*. Ao ser questionado o por que desse título, o artista (1970) diz:

---

<sup>17</sup> Termo usado pelo próprio artista ao falar sobre as obras em que usa definições do dicionário. em KOSUTH, 2006. p. 233.

*Like every one else, I inherited the idea of art as a set of formal problems. So when I began to re-think my ideas of art, I had to re-think that thinking process, and it begins with the making process. So what happened was a shift within what I understood was the context of the work. 'Art as idea' was obvious: ideas or concepts as the work itself. But this is a reification - it's using the idea as an object, to function within the prevailing formalist ideology of art. The addition of the second part 'Art as Idea as Idea' intended to suggest that the real creative process, and the radical shift, was in changing the idea of art itself. In other words, my idea of doing that was the real creative context.*<sup>18</sup>

Assim como em *One and Three Chairs*, Kosuth expõe as definições de diferentes vocábulos através de cópias fotostáticas. Para o artista, estas fotocópias serviam apenas como um suporte ou um modo de apresentação da obra, não a obra propriamente dita. Nas obras de Kosuth a palavra transformada em imagem visual era um meio de aproximar forma em conceito, ou a linguagem em arte: mesmo sendo esses dois sistemas culturais paralelos - porém distintos.



FIGURA 13: Joseph Kosuth  
*One and Three Lamps*, 1965

<sup>18</sup> Como qualquer outra pessoa, eu herdei a ideia da arte ser um conjunto de problemas formais. Então, quando comecei a repensar minhas ideias sobre arte, eu tive que repensar esse processo de pensamento, e isto começou com o processo de fazer. Então, o que aconteceu foi uma mudança no que eu entendi como o contexto do trabalho. “Arte como Ideia” era óbvio: ideias ou conceitos como o próprio trabalho. Mas isso é uma reificação - está usando a ideia como um objeto, para funcionar dentro das ideologias formais prevaletentes da arte. A adição da segunda parte “Arte como Ideia como Ideia” pretende sugerir que o processo criativo real, e sua mudança radical, estava na mudança da ideia da própria arte. Em outras palavras, minha ideia em fazer isto era o contexto criativo real. (tradução nossa) Entrevista com Joseph Kosuth transmitida pela WBAI, em 07 de Abril de 1970. Disponível em: <<http://users.qld.chariot.net.au/~barberr/gems3.html>>. Acesso em: 03/12/2014.

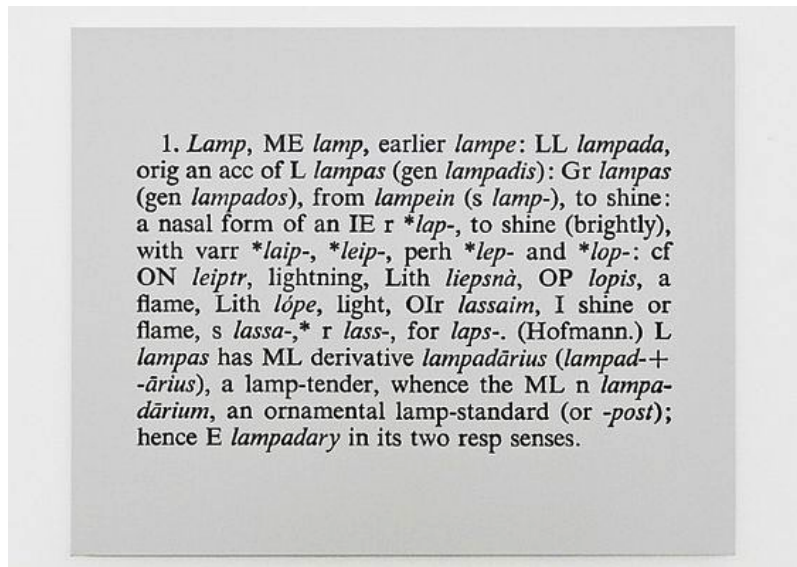


FIGURA 14: Detalhe da definição de *One and Three Lamps*, 1965

Há uma fonte de informações dupla em suas obras de *Art as Idea as Idea*. Em um primeiro aspecto, existe o significado direto do que cada palavra representa através da linguagem (definição dada pelo dicionário). É importante ressaltar que a ideia da palavra não anula as especificidades de leitura. O “ver” e o “ler” na obra de Kosuth não se sobrepõem, elas se completam, mas cada uma trazendo para a obra questionamentos diferentes. Em segundo, no momento em que Joseph Kosuth leva à galeria suas obras que não se encaixam em nenhuma das categorias modernas, como pintura e escultura, ele provoca uma recusa as pré-definições da instituição e, assim como os artistas que pensam suas práticas de maneira *site specific*, discute paradigmas até então aceitos. Pode-se ver, nos trabalhos de *Art as Idea as Idea*, uma proposta de também trabalhar a palavra além de uma imagem: pensar na palavra como um *síte*. A palavra, por ser recheada de sentidos e significados, é ao mesmo tempo obra e lugar.

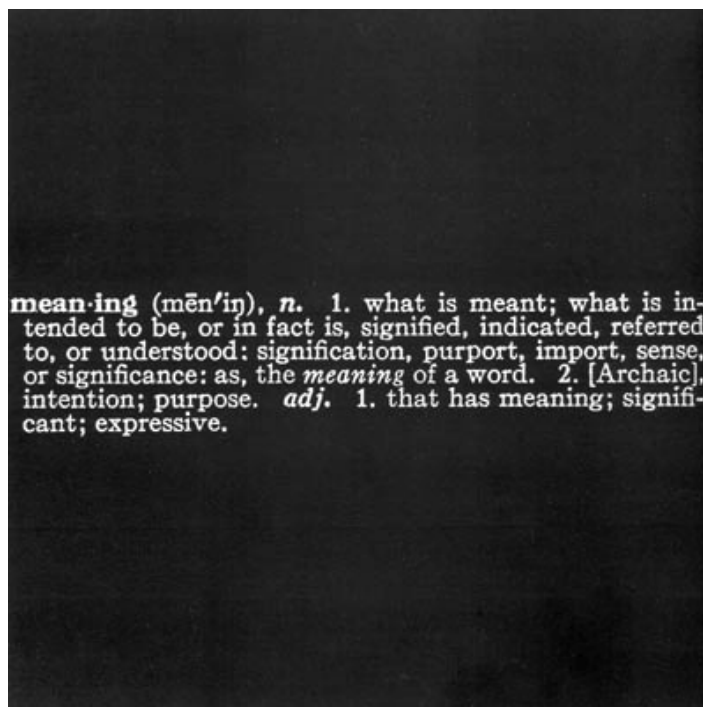


FIGURA 15: Joseph Kosuth  
*Meaning (Art as Idea as Idea)*, 1966

Para Jorge Menna Barreto (2006, p.11), “as práticas *site specific*, ou as práticas artísticas específicas para um contexto, desconstroem a ideia do lugar como um suporte neutro para a obra e o ativam como parte integrante do trabalho”. Assim sendo, há como pensar a palavra como *site* quando não se a entende com neutralidade. Eliminar o caráter da *palavra ser um contexto* é tentar camuflar uma realidade.

Não ingenuamente, Kosuth e outros artistas usam a palavra por existirem especificidades tanto na palavra como tradução de uma ideia quanto no uso da palavra como imagem que lhes é de interesse, e, assim como um *site* para uma obra pensada *site specific*, há também um “estudo” e uma escolha para a criação da obra tomando a palavra como ponto inicial. Não há uma forma de tornar a palavra em apenas imagem representativa sem trazer com ela significados e contextos já existentes. A palavra é comunicação e é impossível a desconectar da troca que informações que ela por si só carrega.

No campo das artes, ainda existem muitos pensamentos sobre a possível

neutralidade do uso da palavra escrita, porém, artistas como Mel Bochner, criam obras que desmistificam essas teorias. *Language Is Not Transparent*, de 1969, é um trabalho que desafia como se vê e se compreende o uso da palavra nas operações artísticas. Em uma das formas de apresentação desse trabalho, são folhas de papel e um carimbo com a frase *Language Is Not Transparent*, marcadas diversas vezes, algumas uma por cima das outras, até a um ponto em que se torne quase impossível de visualizar o que está atrás. Outra forma de exposição é mostrada em uma parede branca com um pedaço pintado de tinta preta, onde pode-se ler a frase *Language Is Not Transparent*.

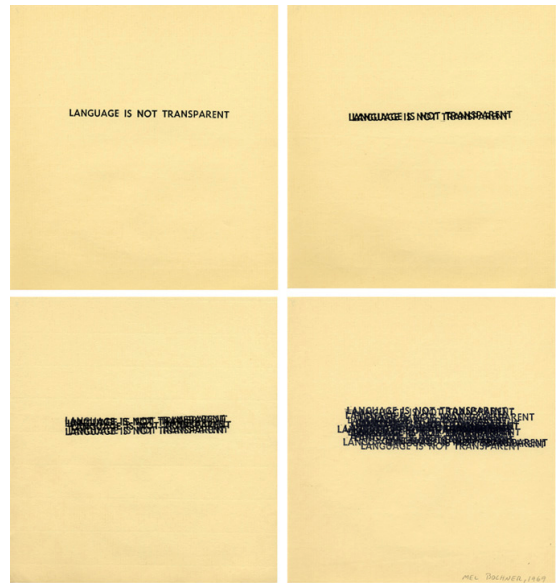
Mel Bochner parece usar discurso e materialidade para mostrar como não há um meio de ser indiferente em usar palavras em obras (ou sendo a própria obra). Encontra-se uma manifestação de uma ideia, de um contexto, por trás do uso repetido desses carimbos e através daquela tinta preta. Bochner, em entrevista a Elayne Varian (1969), apesar de falar especificamente sobre outra obra, *Measurements* (1969), pode-se aplicar o mesmo conceito em *Language is Not Transparent*, quando o artista diz que sua obra não é um objeto portátil, mas sim uma *idéia portátil*.

*The piece could be in my studio, and in someone's collection, and in an exhibition simultaneously. It doesn't come down in one place and go up in another. In this sense the piece is not a portable object, it's a portable idea* (BOCHNER, 1969).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> O trabalho poderia estar no meu atêlie, e na coleção de alguém, e em uma exposição simultaneamente. Ele não sai de um lugar e aparece em outro. Nesse sentido, o trabalho não é um objeto portátil, é uma idéia portátil. (tradução nossa)





FIGURAS 16 e 17: Mel Bochner  
*Language is not transparent*, 1969

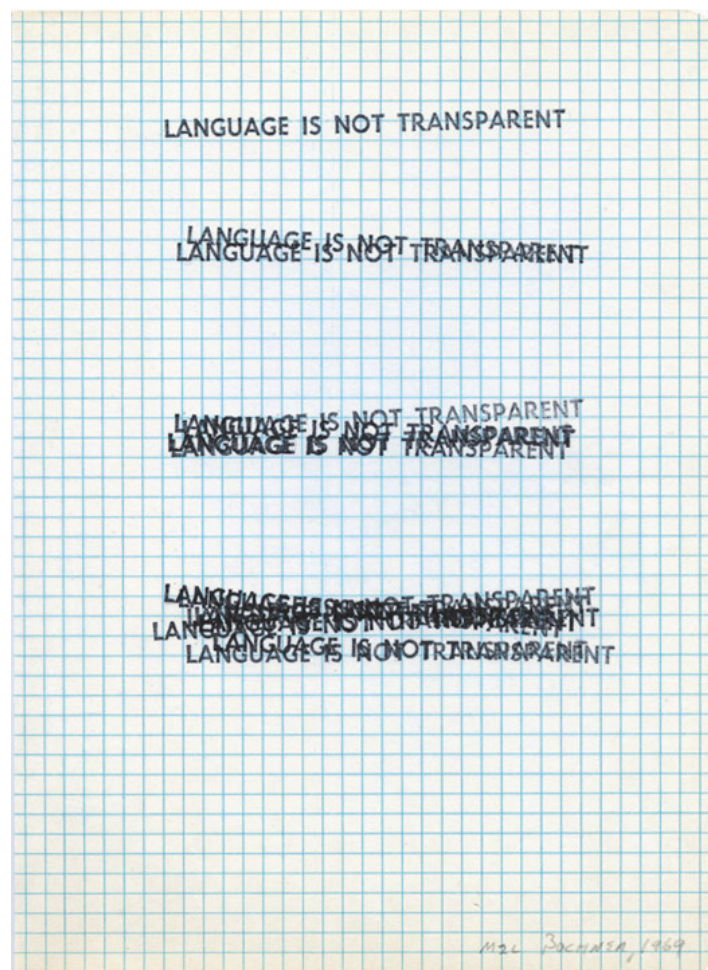


FIGURA 18: Mel Bochner  
*Language is not transparent*, 1969

Para Bochner, o discurso e suas referências são dois pontos que não devem ser desligados. A linguagem, e aquilo que ela busca transmitir, não chega ao receptor de maneira “crua”, mas sim, carregada de pré-contextos que não devem ser ignorados.

Bochner representa, através sobreposição de carimbos ou na parede pintada em preto, os escritos “a linguagem não é transparente” justamente para fazer com que o público reflita sobre está sendo transmitido não como algo desligado e puro de todo o contexto em que está exposto.

Ao pensar as obras de Mel Bochner e em outros trabalhos de artistas conceituais, pode-se concordar com Miwon Kwon sobre um *site* ser muito além de algo físico. As características inerentes a palavra e o seu uso no campo das artes, primeiro como um lugar passível de ser apropriado e depois como uma potência discursiva, faz com que seja possível entender a palavra como um *site*. Por não haver uma neutralidade (ou uma transparência) por parte da palavra, como um *site*, ela deve ser estudada e pensada como ponto inicial para a criação de uma obra. Nos estudos de Isobel Whitelegg (2007), a autora cita Vilém Flusser ao discorrer sobre obras que buscam atuar entre linguagem e significado:

Elas [essas obras] são respostas a perguntas como: O que é a linguagem? O que é informação? O que é significado? Como uma letra, ou uma frase, ou uma palavra adquire significado? Como ela surge do vazio do indizível e como se estabelece como estrutura? Pode a estrutura tradicional da linguagem (discurso) ser ampliada? Pode ser transformada em novas estruturas, bidimensionais ou tridimensionais, ou mesmo n-dimensionais? E essa ampliação, se isso é possível, atribui um novo significado à letra, à frase, à palavra? É possível aprender a pensar não em frases, mas em novas estruturas de linguagem? (FLUSSER, apud WHITELEGG. 2007, p.181)

Dado isso, deve-se desmistificar a fantasia na qual a palavra consegue estar em obras artísticas só como imagem visual, sendo utilizada de forma neutra. Palavra como *site* discursivo, assim como arte como ideia, são inseparáveis ao criar conceitos e trazer o contexto para a obra de arte. Assim, nos próximos capítulos, pretende-se conhecer diferentes vertentes da teoria da tradução, a fim de ampliar seu conceito e entender se esta prática pode ser vista como (ou associada) as práticas *site specific*.



*Without translation, we would be living in provinces  
bordering on silence.*

*(George Steiner)*

## 2. A TRADUÇÃO VISTA COMO UMA PRÁTICA *SITE SPECIFIC*

Assim como o conhecimento humano, enquanto ato, precede à teoria do conhecimento, o ato da tradução precede à teoria da tradução. (...) A tradução começa, nesse sentido, a rigor, apenas a partir do momento em que o homem se apercebe de que está traduzindo, ou seja com a teoria da tradução (GREUEL, 1997, p.30).

Ao investigar sobre conceitos de *tradução*, pode-se notar que não existe apenas uma teoria ou definição sobre o que é, como deve ser feita e qual a finalidade do ato tradutório. Para dar início à essa pesquisa sobre o que é traduzir, é necessário que se façam alguns levantamentos a cerca das várias idéias sobre tradução.

José Pinheiro de Souza, em seu artigo *Teorias da Tradução: Uma Visão Integrada* (1998), mostra diferentes aspectos e linhas de pensamento sobre tradução. Segundo o autor, o termo *tradução* é polissêmico e seu conceito não é unânime, visto que não há uma só ideia sobre o que é a tradução e quando ela se faz ou não necessária. Dependendo da situação, a tradução pode ser um produto final; um processo; um ofício (o ato de traduzir); ou uma disciplina (SOUZA, 1998, p.51). Para os linguistas, a primeira controvérsia no ato de traduzir é se ele deve ser feito de maneira *literal* ou *livre*. Traduções ditas literais se atrelam a conceitos como *fidelidade*, *objetividade* e *neutralidade*, e já as traduções ditas livres são consideradas *subjetivas* e *parciais*<sup>20</sup>. Cícero, que era linguista, tradutor, político e filósofo,<sup>21</sup> e São Jerônimo, o primeiro homem a traduzir a Bíblia<sup>22</sup>, foram alguns que traduziram considerando o *sentido do texto* e não a tradução de *palavra por palavra*. Já outros tradutores contemporâneos, como Umberto Eco, buscam a equivalência referencial ao texto inicial que não deve ser mostrada de forma subjetiva, tentando manter-se *fiel* na maioria de suas traduções.

<sup>20</sup> Aqui nesta pesquisa será apenas apresentado uma breve introdução sobre esses dois tipos de tradução, visto que não é este o enfoque deste capítulo.

<sup>21</sup> Marco Túlio Cícero foi o responsável por introduzir a filosofia grega em Roma, reconhecido por ser um grande linguista, tradutor, político e filósofo. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/A%20sombra%20tutelar.pdf>>. Acesso em: 30/03/2016.

<sup>22</sup> São Jerônimo era teólogo, escritor, filósofo e historiador. Foi o primeiro a traduzir a Bíblia, do hebraico e grego para o latim. Disponível em: <<http://www.cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-jeronimo/144/102/#c>>. Acesso em: 30/03/2016.

Cícero é considerado um dos primeiros teóricos da tradução. Quando são analisados os processos tradutórios durante a história, é possível observar que a tradução favoreceu a formação de diversas línguas e identidades nacionais, como por exemplo, o Império Romano ao expandir seu domínio. Ao conquistarem terras próximas, o latim passa a ser a língua dominante na maior parte da Europa, sendo sua forma escrita utilizada principalmente por aqueles que eram considerados os detentores do poder: a Igreja, os intelectuais e os homens do legislativo. Porém, essa expansão de territórios e língua romana só foi possível graças as traduções, principalmente, da civilização grega. Cícero adotou o método da tradução livre, e, muito mais que um tradutor, o filósofo pode ser considerado um intérprete dos textos gregos. Ao pensar na figura do leitor como o alvo para suas traduções, Cícero transformava as dificuldades que encontrava na tradução a partir de recursos da própria língua em que ele pretendia re-escrever. Inês Oseki-Depré (2006, p.20), pesquisadora de estudos de tradução, discorre sobre as traduções livres criadas por Cícero:

Se Cícero, colocando-se decididamente em favor de uma das vertentes da tradução, aquela orientada para o público, e consequentemente para a língua de chegada, torna-se a referência explícita e implícita dos tradutores posteriores, desde São Jerônimo, cinco séculos depois, até a corrente majoritária de tradutores contemporâneos, ele terá uma influência ainda mais forte sobre os tradutores.

Pode-se dizer que Cícero abre um caminho de infinitas possibilidades ao apropriar-se do texto e reinventá-lo de maneira adaptada aos costumes de outro público. Diferente dos tradutores que tentam uma forma neutra de consolidarem o texto final, Cícero busca quase “naturalizar” a obra a ser traduzida quando a transpõe para outro contexto.

Outro tradutor dito precursor quando trata-se de traduções livres e destinadas a um público específico é São Jerônimo. O problema inicial a ser resolvido pelo sacerdote remetia a tradução de textos religiosos *versus* tradução de textos pagãos. Ao traduzir para o latim o Antigo Testamento, originalmente em hebraico, São Jerônimo “ousou na invenção de neologismos, reimaginou metáforas, recusou as regras e os artifícios da retórica do tempo, experimentou novas dicções (MACIEL, 2001. p. 54)”. Assim como fez Cícero, São Jerônimo também teorizou sobre o ato de traduzir,

como fez em *Carta LVIII* (384) dirigida ao Papa, que abordava as dificuldades e soluções tradutórias encontradas por ele. Não deve ser esquecido o fato de que São Jerônimo era um ser cristão e trabalhava a favor da Igreja e, por isso, muitos de seus textos traduzidos carregam opiniões e manipulações desejáveis pela Igreja na época, para uma tentativa de melhor exprimir a fé católica e atrair cada vez mais fiéis. Na carta, São Jerônimo (ano 384) diz ter feito “acréscimos, mudanças e correções” tendo como alicerce o pedido da tradução ser requisitada pelo Papa e a não fidelidade dos textos já traduzidos aos fatos, uma vez que seus tradutores não os corrigiram ou foram “emendados” para pior por palpiteiros incompetentes ou aditado ou trocado por golpistas sonolentos”.

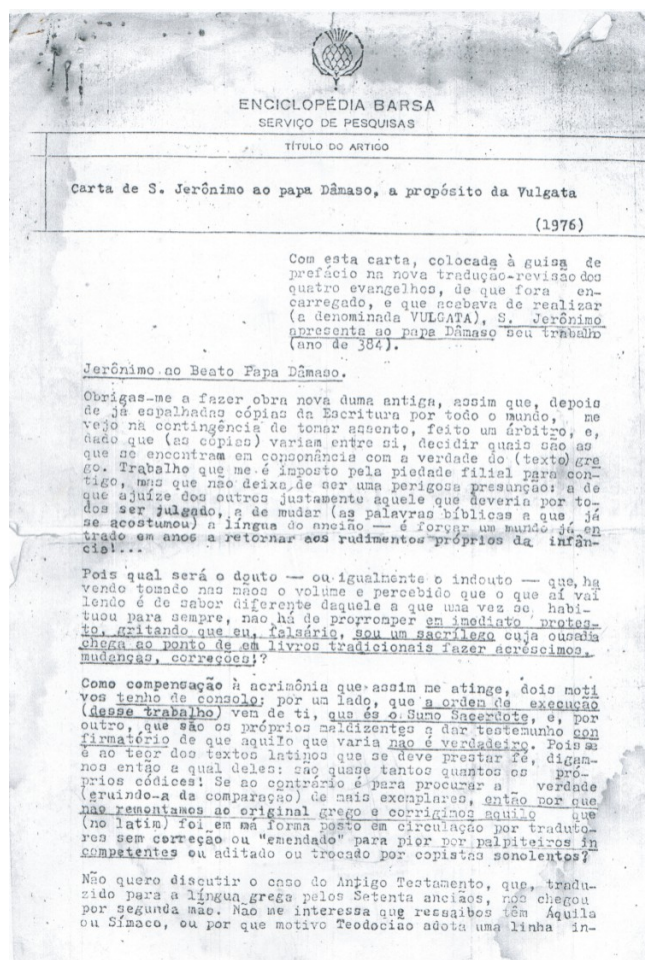


FIGURA 19: Transcrição da primeira página da carta de São Jerônimo ao Papa Dâmaso, sobre a tradução da Bíblia.

De modo contrário ao raciocínio de Cícero e São Jerônimo, alguns pesquisadores e filósofos falam sobre a tradução como uma forma a qual não deve ser pensada

através da adaptação para diferentes contextos.

Umberto Eco, apesar de não ser um teórico específico em tradução, mas escritor e também tradutor, fez várias críticas relacionadas a área. Em seu livro *Quase a Mesma Coisa: Experiências de Tradução*, Eco (2007, p.426) deixa transparecer sua busca pela “fidelidade” em seus processos de tradução.

A conclamada “fidelidade” das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável (...). A fidelidade é, antes, a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa (...) se consultarem qualquer dicionário, verão que entre os sinônimos de fidelidade não está a palavra exatidão. Lá estão antes *lealdade, honestidade, respeito, piedade*.

O estudo e as intenções para/com o contexto final da tradução não devem ser considerados, uma vez que o tradutor trabalha em função do da obra a ser traduzida e de seu autor. Segundo ele (2007, p.14):

(...) a tradução é uma das formas da interpretação e que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a intenção do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu.

Ainda sobre a abertura de diversos significados e interpretações, Eco diz (1991, p.43):

O leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior). Mas nesse caso “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor.

Para Eco, ser fiel ao texto traz a necessidade de existir uma “língua neutra”, pois assim é possível se dizer em uma língua o que foi equivalentemente dito em outra. Para essa “língua neutra” são possíveis três caminhos: a Língua Pura, que serviria como uma forma de padronizar todas as outras línguas; a Língua Racional, “radicada no funcionamento universal da mente humana e cujos termos e enunciados possam ser expressos em linguagem formalizada” (2007, p.407); e, por

último, seria uma língua que exercesse uma função de “metalíngua”, possibilitando uma equivalência através de uma “comparação” entre duas línguas que resultaria numa metalinguagem independente.

As afirmações de Umberto Eco sobre textos e traduções não criadas especificamente para um público ao qual se destinam, e as tentativas por parte do escritor de pensar em uma língua neutra, não são pensamentos formalizados espontaneamente. Anterior a Eco, as considerações sobre o papel do tradutor e como a tradução deveria ser guiada foram articuladas por Walter Benjamin.

“A tradução é uma forma”, assim disse o filósofo Walter Benjamin, no seu texto *A Tarefa do Tradutor* (1923). Ao escrever sobre processos de traduções e a que (ou a quem) elas se destinam, Benjamin inicialmente indaga o *por que* do ato tradutório e começa sua reflexão afirmando que nenhuma obra, seja um texto, seja uma obra de arte, seja uma música, é criada para um receptor específico.

Em hipótese alguma, levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de receptor “ideal” é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, porque estas devem pressupor unicamente a existência e a essência do homem em geral. Da mesma forma, também a arte pressupõe a essência corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe sua atenção. Nenhum poema dirige-se, pois, ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia aos ouvintes (BENJAMIN, 2008. p.101).

A partir desta afirmação, Benjamin questiona então qual seria o objetivo de se traduzir - seria a tradução necessária somente para quem não compreende tal “objeto”, já que a tradução destinada e adaptada ao “outro” leva a “desorientação” do receptor?

No começo de seu ensaio, Benjamin deixa explícito o que ele considera ser uma tradução falha. Traduções que buscam comunicação podem ser consideradas más-traduções: uma vez que a obra a ser traduzida não almeja comunicar e nem busca servir ao leitor, por que a tradução o faria? Walter Benjamin propõe um vínculo entre essa obra e a tradução, afirmando que a tradução não significa em nada para ela, por melhor que seja, “a não ser que seja devido à sua traduzibilidade (ou melhor,

*possibilidade tradutória*) se no significado que nela está oculto se exprime (ROMANELLI, 2003. p.27)". Se a tradução é uma forma, a traduzibilidade é essencial e inerente em alguns aspectos. A traduzibilidade é, segundo Benjamin, o que faz a tradução ter uma conexão íntima e inseparável da obra traduzida, a qual o autor chama de "conexão de vida". Ao relacionar os textos de origem e de chegada, Walter Benjamin afirma existir tal ligação que objetiva expressar o significado e a essência, tendo assim a tradução como finalidade exprimir uma relação próxima entre línguas.

A linguagem, segundo Benjamin, tem duas vertentes distintas. Uma é destinada a comunicação através de signos e, a outra, um sistema de inter-relações e reprodução. Sergio Romanelli (2003, p.26), em sua dissertação de mestrado, expõe esse pensamento de Benjamin:

De fato, a própria linguagem seria por sua natureza uma tradução: tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem. A língua humana seria, então, a concretização do verbo divino, e o homem seria um privilegiado dentre os outros seres, pois é o único que pode nomear e, conseqüentemente, dominar a natureza.

Walter Benjamin propõe a "língua pura" como uma maneira de alcançar a plenitude da tradução, uma vez que esta se encontraria no meio termo entre a língua de partida e a língua de chegada. Para Benjamin, a "língua pura" seria o que toda língua tenta mas não consegue dizer por si só, e assim, concomitante a exclusão de uma língua pela outra, elas encontrariam um ponto em comum para se completarem. A real tarefa do tradutor, segundo Walter Benjamin, não é resgatar significados. Romanelli, a respeito da teoria de Benjamin, diz que (2003, p. 28) "não cabe ao tradutor transmitir o mero sentido referencial, mas concentrar-se na sua missão principal que é a de perseguir o 'modo de intencionar', o 'modo de significar', ou como afirma Umberto Eco (1991), o 'modo de formar' do original". Seguindo o pensamento de Benjamin, nota-se uma tentativa por parte do autor de "neutralizar" o tradutor. Para ele, é (deve ser) possível ignorar o contexto e buscar pela "língua pura", transformando o tradutor em um ser livre de influências externas, como cultura, formação e o ambiente onde está inserido.

Pode-se, então, entender que a tradução é um problema já de interpretação. Uma vez que, de acordo com Benjamin, a tradução não se faz para o outro, quem se dispõe a recepcionar esta tradução lida com uma ação comunicativa de intenções do autor/tradutor. Marcel Duchamp, no texto *O ato criador* (1965), discute a questão dos dois lados da criação: por um lado, o artista, e do outro, o público que, de certa maneira, valida a criação do primeiro. Assim também pode-se compreender um pouco melhor as relações entre o autor, o tradutor e o público que recebe esta tradução. De forma colocada por Duchamp (1965),

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.

Ao discorrer sobre o ato de criação do artista como uma coleção de ações que, ao final, não conseguem expressar de maneira integral suas intenções iniciais, é possível complementar o entendimento do processo de tradução de maneira similar. A tradução também carrega “coeficiente artístico”, e, apesar de não ser criada exclusivamente para o outro, ele se faz necessário.

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP, 1965)

## **2.1 O processo de transcrição**

Haroldo de Campos, poeta e tradutor, já mencionado nesta pesquisa, também fala acerca do pensamento benjaminiano sobre o papel do tradutor, o qual, segundo ele e em partes concordando com Walter Benjamin, deve se concentrar em não buscar somente comunicação, mas sim fixar-se no modo de “significar, intencionar e formar” (CAMPOS, 1992), uma vez que a organização do conteúdo comunicativo já foi estruturada pelo autor da obra a ser traduzida. Apesar de todas as línguas



possuírem certas afinidades sobre o que querem transmitir, as intenções sobre o que comunicam são diferentes. O desdobramento dessas significações é o que vem a ser a tradução.

Uma vez postulada a existência de uma convergência entre todas as línguas, uma relação íntima entre o que querem dizer, Benjamin define a “língua pura” como o todo dessas intenções de todas as línguas. (...) caberia, então, à tradução libertar a língua pura do original revelando a sua intenção, ou melhor, o seu “modo de significar”. O significado emergiria, então, de todos os modos de significar aquela palavra por todas as línguas através da tradução. “A ‘língua pura’ (...) absorve e absolve todas as intenções das línguas individuais desocultadas dos originais, e nesse sentido arruína a tradução como um processo que contribui fragmentariamente para esse desvelamento” (CAMPOS apud. ROMANELLI, 2003. p.27).

Através de seu histórico como poeta concreto, é possível identificar nas traduções propostas por Haroldo de Campos a necessidade de também observar estruturas físicas do texto. Em 1962, em seu ensaio *Da Tradução como Criação e Como Crítica*, Campos (p.31) cita Albercht Fabri ao dizer que a linguagem “não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, e em uma tradução literária “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual).” Um exemplo da tradução de estrutura e fisicalidade do signo no qual Campos fala, é o poema de seu irmão, Augusto de Campos, chamado *Ovo-novelo*, escrito em 1955 e publicado no livro *Viva Vaia* (1949-1979). A representação de um ovo, ou de um novelo, partem inicialmente de um poema clássico de Símias de Rodes, intitulado *O Ovo* (325 a.C).

Κωτίλας  
 τῇ τὸδ' ἄτριον νέον  
 πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γάρ ἄγνῳς  
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἐκίξε κάρυξ  
 ἄνωγε δ' ἐκ μέτρον μονοβάμιονος μέγαν πάροιθ' ἄέξειν  
 θυῶς δ' ὑπερθεῖν ὦκα λέχιον φέρων νεῖμα παδῶν σποράδων πίφασκεν  
 θαοῖς ἴσ' αἰήλαις νεβροῖς καλ' ἀλλάσσειν ὀρειπόδων ἐλάφων τέκεσσιν  
 πᾶσαι κραπινοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λήφων κετ' ἀρθμίας ἵχνος τιθήνας  
 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αὐδᾶν θῆρ' ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοπάτῃ  
 κἀτ' ὦκα βοᾷς ἀκοᾶν μεθέπων. ὅγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔστυται ἄγκας  
 ταῖα δὴ δαίμων κλυτὰς ἴσα θαοῖς δονέων πυσὶ πολύπλοκα μετῖαι μέτρα μολπᾶς  
 ῥίμφοι πετρόκοιτον ἐκλιπὼν ἵρουσ' εἰνάν, ματρός πλαγκτὴν μαιόμενος βαλίας ἐλεῖντέκος  
 βλαχαὶ δ' οἶων πολυβύτων ἐν' ὀρέων νομὴν ἔβαν ταυνοπύρων ἐς ἀν' ὄντρα Νυμφῶν  
 ταὶ δ' ἀμβρότῃ πόθῳ φίλας ματρός ῥύοντ' αἶψα μεθ' ἱμερόεντα μαζὸν  
 ἵχναι θένωι . . . ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδᾶν  
 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἵχνων κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν  
 φυλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλάν πτεροῖσι ματρός  
 λίγειά μιν κάμ' Ἰφι ματρός ὠδὶς  
 Δωρίας ἀηδύνος  
 ματέρος.

FIGURA 20: Símiās de Rodes  
 O ovo, 325 a.C.

Augusto de Campos mantém a materialidade do poema, em um processo de “tradução de signos”, no qual *Ovo-novelo* torna figura o objeto do poema.

No discurso, a estrutura formal do poema é extremamente dependente do tema. A forma gráfica do poema imita o ovo, que representa a transformação do velho no novo pelo princípio de circularidade. Esse processo de transformação dá-se tanto no tocante da vida, como no da palavra. (...) Através de um discurso metalinguístico, o autor faz intertexto com a forma e a temática do poema de Símiās de Rodes, inserindo-o nos conceitos da poética moderna, atualizando seu discurso através da inovação da linguagem e forma poética (...) Assim, o autor tenta mostrar que o mais antigo poema visual pode alimentar poéticas posteriores, num trabalho de transformação e de atualização do que é velho no que é novo. Sendo assim, é pertinente lembrar o pensamento do poeta e tradutor, Haroldo de Campos, que afirma que a poesia é uma releitura contextualizada, sincrônica, de obras literárias das épocas anteriores. (MASSUDA, 2010, p.16)

o v o  
 n o v e l o  
 novo no velho  
 o filho em folhos  
 na jaula dos joelhos  
 infante em fonte  
 f e t o f e i t o  
 dentro do  
 centro

nu  
 des do nada  
 até o hum  
 a n o m e r o n u  
 m e r o d o z e r o  
 crua criança incru  
 stada no cerne da  
 carne viva en  
 fim nada

o  
 p o n t o  
 onde se esconde  
 lenda ainda antes  
 e n t r e v e n t r e s  
 quando queimando  
 os seios são  
 peitos nos  
 dedos

no  
 turna noite  
 em torno em treva  
 turva sem contorno  
 morte negro nã cego  
 sono do morcego nu  
 ma sombra que o pren  
 dia preta letra que  
 se torna  
 sol

FIGURA 21: Augusto de Campos  
*Ovo-novelo*, 1955

Para Haroldo de Campos, a tradução é um processo singular e crítico. Diferente do pensamento benjaminiano, Campos defende que a tradução tem a potência de fazer interagir línguas e culturas, autores, espaços e tempos, mas, para isso, a tradução não deve ser feita como uma simples transposição e nem vista como algo criado para servir à obra traduzida. A tradução pensada como um diálogo é vista por Haroldo de Campos como crítica e criação. O traduzir crítico de uma obra e a

criação de uma nova em outra língua é chamado de *transcrição* por Campos. De acordo com o poeta, a tradução remete a algo histórico, pois nela consegue se absorver uma leitura sobre o passado, tradições e culturas.

Como ato crítico a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas – pelo menos segundo a concebo – supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente da criação, do “passado de cultura”. É um dispositivo de atuação e atualização da “poética sincrônica”. Assim é que só me proponho traduzir aquilo que para mim releva em termos de um projeto (que não é apenas meu) de militância cultural (CAMPOS, 1994, p. 64).

Haroldo de Campos vê na tradução muito mais uma forma de criação do que uma cópia. Há, segundo ele, uma forma de produzir “diferença no mesmo (CAMPOS, 1981. p.183)”. A tradução, conforme Campos, segue o mesmo curso da obra traduzida e, nesse processo, novas informações podem ser acrescentadas em ambos, fazendo com que tradução e seu ponto de partida tenham a mesma forma, porém carreguem diferentes significações. A *transcrição* proposta por Campos encontra-se nesse intermédio. O processo de transcriar não se restringe ao significado pontual de algo isolado, por isso, há uma relação intrínseca entre *significado* e *significante*.

Para escolher os textos que iria traduzir, Haroldo de Campos buscava uma alta “performance” estética e um baixo teor semântico (SELIGMANN-SILVA, 1997, p.166). Na visão do poeta, alguns textos não eram possíveis de serem traduzidos, pois havia uma forte “fragilidade da informação estética” (SELIGMANN-SILVA, 1997, p.166), sendo a *intraduzibilidade* um ponto que deveria ser levado em consideração. Para Campos, a impossibilidade de tradução de alguns textos se deve ao fato de que a forma na qual quem o criou não poderia ser re-codificada e, a fim de que essa tradução ocorresse, o tradutor deveria se tornar um *recriador* da obra.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas

tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1962, p. 35)".

A *transcrição* de Campos se faz possível quando se depara com a intraduzibilidade, uma vez que o tradutor consegue ter a liberdade de criar novos signos e recriar outros já existentes. O texto e seu processo de tradução parecem estáveis a primeira vista, mas ao olhar com cautela, vê-se como um material dinâmico e possível de diferentes produtos. Um mesmo tradutor consegue traduzir de maneiras distintas um mesmo texto. A intraduzibilidade e o processo de diferença no mesmo, que Campos fala sobre, além da abertura de significados que a tradução propõe, também são reforçados e discutidos por outros pensadores e tradutores, como Jaques Derrida.

No artigo "Jacques Derrida, o intraduzível" (2002), de Marcos Siscar, percebe-se que Derrida, ao refletir sobre o processo de *desconstrução* do ato tradutório, assim como para outros *desconstrucionistas*, não vê a existência de uma única estrutura linguística para que se possa traduzir. A tradução para Derrida não é apenas a transferência, seja essa de uma língua (sistema) para outra língua (outro sistema) ou mesmo inerente a mesma língua. Para ele, e de acordo com o estudo de Siscar, a tradução tem um sentido muito mais amplo que transposição ou duplicação em outra língua. De acordo com o pensamento de Derrida, o traduzir é uma passagem para um discurso, e "sua importância como matriz de pensamento sobre a relação com a gênese do discurso é bem clara (SISCAR, 2002. p.60)".

Todo conhecimento já é, sempre e de imediato, uma tradução; em outras palavras, constitui-se como um desvio em relação à identidade a si de uma suposta experiência original. Todo conhecimento constitui-se sempre, e já, como uma espécie de metáfora, como derivação em relação ao próprio. A tradução, portanto, não é um processo como outros: ela é o princípio ou a regra originária da articulação do saber. Como no caso da metáfora (a cujo caráter indecível Derrida aponta com frequência), a tradução não é uma regra no seu sentido sistemático, sistematizador. É o que lembra o autor quando aborda esta lei geral, não apenas como um princípio, porém, mais propriamente, como uma "dificuldade de princípio". Em outras palavras, originária não é a tradução como tal, mas a "temível e irreduzível dificuldade da tradução". É preciso assinalar essa idéia: a *temível e irreduzível dificuldade da tradução* é aquilo que inaugura o conhecimento, a verdade do conhecimento da tradução como tradução. (SISCAR, 2002. p. 61)

Ainda de acordo com Sisca, para Jaques Derrida, a necessidade de se traduzir é relacionada com a impossibilidade da tradução. Sendo assim, o que pode ser traduzido é, justamente, o intraduzível. Como Haroldo de Campos, a tradução não é só um produto final, mas sim um processo. Para isso, Derrida cunha o conceito de *différance*, baseando-se no não representável e na não identidade, existindo somente a possibilidade de significados diferentes se cada elemento presente se relacione com algo que não seja ele próprio. O processo não é visto como anterior ao objeto: e nem este visto como mero resultado. Processo e objeto ocupam, simultaneamente, tempo e espaço<sup>23</sup>.

Além desta concepção e de forma semelhante ao pensamento de Haroldo de Campos, os desconstrucionistas vêem o tradutor como uma criador de uma nova obra. Para eles, o contexto não deve ser desconsiderado e, portanto, não há uma compatibilidade fixa entre o discurso da obra que foi traduzida e a sua tradução - existe uma relação a qual deve ser moldada de formas diferentes em contextos diferentes. Cabe ao tradutor ir além de comunicar, reproduzir ou representar o significado, desmontando a estrutura física e redistribuindo os signos, a ponto de criar uma nova obra.

## **2.2 A concepção da intraduzibilidade**

Seguindo o pensamento de que a tradução carrega possibilidades de intradução e transcrição, o teórico de arte Sarat Maharaj, em seu texto “Perfidious Fidelity: the Untranslatability of the Other” (2002), indaga se realmente é possível ver a tradução de forma puramente transparente, passando situações de uma língua para a outra de maneira imperceptível. Segundo o autor, a tradução pode ser recodificada como uma força positiva e negativa: o primeiro ponto cria algo diferente, já que cada linguagem tem seu próprio sistema de significados, há uma criação de algo híbrido que soma o inicial e o processo pós tradução. A força negativa é considerar o

---

<sup>23</sup> Em concordância com outros dois autores que discutem a tradução e a intraduzibilidade a partir do conceito da “diferença”, proposto por Jacques Derrida, são Raquel Garbelotti e Jorge Menna Barreto, no texto *Especificidade e (in)tradutibilidade*, que será visto também nesta dissertação.

hibridismo como um fracasso do ato tradutório, uma vez que não houve transparência nessa passagem do objeto a ser traduzido e sua tradução.

Maharaj defende que a noção de intraduzibilidade vem a partir do momento em que a tradução se faz a partir de um contexto. Por vezes, não há meios de se traduzir o que o objeto a ser traduzido diz por não fazer parte daquilo que foi dito. Se caso a tradução for efetuada mesmo assim, há grandes chances de a ideia ser reduzida a algo simplório ou estereotipado. Este contexto, o qual Maharaj e muitos outros linguistas e artistas se referem, é necessário ser pensado para que o significado não seja apenas “transportado” pela tradução a um outro lugar. Em um lugar onde a tradução seja vista como um transporte em busca de transparência, o que deveria ser *pluri* acaba por se tornar um único. As diferenças de culturas, por exemplo, não são consideradas ou são vistas de modo superficial quando pensa-se em criar uma tradução transparente. Em entrevista a Daniel Birnbaum (2002), Sarat Maharaj diz:

*How can you deal with alterity and otherness without always translating it into an epistemological frame of your own in which the Other is entirely present to you and accepted through the filter of your mental categories? That is, how to do so without violating the Other? How would this engagement with the Other, what I call the ethics of difference, be constructed? How is this scene to be understood? The call for sameness, a ground on which we meet as equals, seems to presuppose something like a Cartesian grid—difference is flattened out by the law of equivalence. What doesn't fit the grid must be excluded as excremental<sup>24</sup>.*

Existem limites e impossibilidades para se traduzir, mas quando fala-se sobre intraduzibilidade, deve-se pensar além desses itens e colocar em pauta o que se perde na tradução. Ainda de acordo com Sarat Maharaj (2002), “(...) *what is gained in the translation tussle - elements of hybridity and difference - is so impressive it is easy to slip into thinking of it as an outright overcoming of the untranslatable*<sup>25</sup>.”

<sup>24</sup> Como você pode lidar com alteridade e diferença sem estar sempre traduzindo isto dentro de um recorte epistemológico de você mesmo, no qual o Outro está inteiramente presente e aceito para você através do filtro de suas categorias mentais? Ou seja, como fazer isto sem violar o Outro? Como este envolvimento com o Outro, o que eu chamo de ética da diferença, poderia ser construído? Como é esta cena para ser entendida? A chamada para a uniformidade, um terreno no qual nos encontramos como iguais, parece pressupor algo como uma rede Cartesiana - a diferença é destruída pela lei da equivalência. O que não se encaixa na rede deve ser excluído com excremento. (tradução nossa)

<sup>25</sup> O que se ganha na briga da tradução - elementos de hibridismo e diferença - é tão impressionante que fica fácil escorregar no pensamento de que isto é uma superação definitiva do intraduzível. (tradução nossa)

Assim sendo, como lidar com a situação da impossibilidade tradutória?

A função que cabe ao tradutor, neste processo de contextualização, é de construir e moldar o significado para o lugar no qual ele leva a obra a ser traduzida. Para tanto, o tradutor só consegue visualizar a obra e sua tradução colocando-se no lugar do outro, passando por um processo criador, semelhante ao vivido pelo autor da obra que quer se traduzir. É o sentido de observar como se está sendo observado, segundo Maharaj (1994), mas tendo a consciência de que o total mapeamento é incapaz de ser feito. Há de se levar em conta as individualidades de cada cultura, considerando um possível diálogo entre elas, sendo o tradutor o responsável por exprimir tudo o que pode lhe ser fornecido, interpretando e dando uma nova vida através de sua tradução; o tradutor é um intermediário entre dois produtos culturais, de sistemas diferentes e, ao mesmo tempo, convergentes a partir da obra em processo tradutório. A individualidade criadora do tradutor se faz presente em todo o processo, uma vez que este molda a obra que será traduzida para seu novo contexto. Sobre essas concepções de nova identidade por parte do tradutor e diálogos culturais, o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (2003, p.365-366) faz uma consideração sobre a transferência para a cultura do *Outro* que pode ser desdobrada para a tradução:

Existe uma concepção muito vivaz, embora unilateral e por isso falsa, segundo a qual, para melhor se interpretar a cultura do outro é preciso como que transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro... É claro que certa compenetração na cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de sua interpretação; entretanto, se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor. A *interpretação criadora* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura e nada esquece. A grande causa para a interpretação é a *distância* do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que pretende interpretar de forma criativa... Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade *aberta*, mas se enriquecem mutuamente.

Outro autor que discorre sobre os perigos de tentar se colocar como o Outro é Craig Owens em seu texto *The Indignity of Speaking for Others: an Imaginary Interview* (1992). Ao citar como exemplo Karl Marx para falar sobre questões relacionadas a



representação, Owens (1992, p. 261) diz que Marx “colocou como sua tarefa representar os interesses daqueles que ele presumia serem incapazes de representarem a si mesmo<sup>26</sup>”, concluindo que representar, neste caso, seria subjulgar, e isso é, de certa forma, indigno. Desta mesma maneira, o tradutor deve ser cauteloso em não se sentir como representante daquela obra, de modo que sem ele, esta não seria possível de se fazer ser entendida sozinha; e nem se ausentar de modo a fazer que a tradução pareça não ter vindo de lugar algum: ter surgido de maneira esporádica<sup>27</sup>.

Para construir esse espaço favorável à tradução, no qual nem a obra se perde e nem a identidade do tradutor fica desaparecida, o tradutor se apropria da obra e a transforma em uma nova criação. Esse processo de apropriação, dentro dos estudos de artes, já é conhecido em diferentes trabalhos, como de Marcel Duchamp, por exemplo, quando se apropria artisticamente do urinol para transformá-lo em obra; ou em Hélio Oiticica, quando constrói a-própria-ação *Parangolé*, entendida como uma “descida da favela pro asfalto”, se apropriando de uma estrutura de escola de samba da favela. Pode-se enfatizar nestas obras as multiplicações e hibridismos: o mesmo é capaz de se modificar de maneira significativa em outro contexto e espaço. Existe a produção de um *semelhante distinto*, uma vez que, apesar da obra a ser traduzida (ou contexto, no caso das propostas artísticas) ainda ser a mesma, a tradução é além de uma cópia e, assim, sujeita a interpretações e leituras das mais diferentes. Nessa linha de pensamento, o processo de tradução é uma re-criação.

O tradutor, entendido como um criador, encontra-se envolvido em um processo de criação que integra dois pontos - o objeto do autor e o objeto do tradutor, no qual um

---

<sup>26</sup> His self-appointed task was to represent the interests of those whom he presumed to be incapable of representing themselves. (tradução nossa)

<sup>27</sup> Hal Foster, em seu texto *O Artista como Etnógrafo*, fala sobre essas questões de proximidade e afastamento. Foster entende que o artista deve buscar uma *distância crítica* - que não seja nem “muita nem demasiadamente pouca” (p.185), para que não haja uma “superidentificação redutora” ou uma “desidentificação assassina” (p.186). Pode-se pensar nestes termos também para as problemáticas de distância na tradução: um tradutor não deve se colocar nem tanto como incluso no lugar da tradução, ao ponto de negar sua origem e cultura; nem tampouco tão distância a ponto de reduzir este lugar de destino. Ver: FOSTER, Hal. *O Artista Como Etnógrafo*. IN: *O Retorno do Real: A Vanguarda no Final do Século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. Cosac Naify, 2014. pp. 158-186

não tem um valor maior ou menor que o outro: ambos tem valor equivalente. A tradução, embora seja constantemente ainda vista como uma obra secundária, não parece ser inferior a obra traduzida, uma vez que o posto de segunda obra só deveria ser lançado a ela por questões cronológicas. Como bem colocado por Paulo Bezerra (2012, p. 47),

Porque o tradutor sempre é levado a escarafunhar os desvãos de sua língua, sua riqueza vocabular, seu manancial de ditos e provérbios, suas formas de linguagem gestual, enfim, seus múltiplos recursos semânticos e morfossintáticos na tentativa de resolver problemas similares que o original lhe impõe. Ele sabe que trabalha com uma obra acabada, que precisa dar nova vida a essa obra, precisa realizar uma operação (...) chegando viva à outra margem: à língua e à cultura de chegada, do tradutor. Para construir essa travessia, o tradutor tem de passar por um processo criador semelhante ao vivido pelo autor do original, guardadas, é claro, as devidas diferenças e especificidades. (...)

Vista sob esse ângulo, a tradução é um diálogo de individualidades criadoras de diferentes culturas, isto é, um autêntico diálogo de culturas, no qual o tradutor escarafunha as entranhas do original, ausculta as vozes que o povoam, entranha-se no às vezes quase insondável da linguagem, compenetra-se da vida de suas personagens; em suma, embebe-se do original para poder interpretá-lo em seu conjunto e dar-lhe uma nova vida, vida essa, porém, marcada pela singularidade dos múltiplos modos de ser da língua e da cultura do tradutor, por sua individualidade criadora.

De forma geral, parece mais evidente tratar da tradução em termos do sistema literário, porém, após o apanhado conceitual levantado, principalmente a partir da poesia concreta, através do conceito de transcrição, e as questões inerentes à intraduzibilidade, abrem-se possibilidades de cambiar o processo de tradução, inclusive para o campo das artes.

### **2.3 - A tradução e as práticas *site specific***

Para enxergar a tradução como um procedimento além da transposição de um ponto a outro, é preciso considerar uma possível distância histórica entre esses dois pontos. Não ao acaso, esse distanciamento espaço-temporal contribui para o processo de tradução, uma vez que se busca entender e investigar o contexto no qual aquela obra foi criada para ser, então, transcrita, de acordo com o conceito de

Campos. Ao tradutor cabe se entender como um ser a frente do tempo da obra inicial e, segundo Jorge Menna Barreto, (2012, p.19) buscar “na anterioridade uma leitura que a renove, distante da ideia do resgate de uma suposta verdade fixa e essencial ali contida.” Por isso, a tradução deve ser entendida como um processo constante e, sendo assim, questões relacionadas à transcrição e à intraduzibilidade não se findam ao se dizer que uma tradução está concluída. Podemos sempre pensar que o objeto/obra, dado como pronto, é sempre uma possibilidade entre outras possibilidades. Em termos tradutórios, entendendo a tradução como transposição de sistemas, a partir do conjunto de experiências e mediações do tradutor com outros sistemas, pode-se supor que a obra tradutória está sempre carregada do falibilismo e da incompletude, típicos dos processos de criação. A tradução é um processo de trocas, e por isto, efetivamente híbrido e dinâmico.

A primeira experiência de troca com uma obra vem sempre do autor, já que o primeiro contato se dá por quem a criou, até o momento em que uma segunda pessoa possa ter acesso àquilo. A tradução, vista como um processo, inicia-se com a escolha do que será traduzido. Assim, como coloca Marcelo da Veiga Greuel (p.35):

O primeiro tradutor é sempre o último leitor do texto original até então existente, visto que esse, após a tradução, deixa de ter uma manifestação única. Por outro lado, ele é também o primeiro leitor da nova expressão da obra. Nesse sentido ele passa a ser autor, porque uma característica essencial de ser autor é ser primeiro leitor da obra. O texto original muda pois, mediante a tradução, o seu estatuto. (...) O tradutor é, portanto, o autor de uma nova forma, e como a forma dá o acesso ao conteúdo, autor de uma forma específica de abordagens do conteúdo expresso no original.

Da mesma forma em que diz Augusto de Campos (1975, p. 23) sobre esse processo de entender a existência da intraduzibilidade e a possibilidade da transcrição, “neste novo processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas”.

Ao reconhecer esse distanciamento e se colocar como alguém que cria a partir de um processo de trocas, o tradutor pode pensar seu trabalho como uma prática

direcionada à *especificidades*. Como Haroldo de Campos se posiciona, uma tradução não se atenta somente aos significados, mas também à materialidade e, sendo assim, é possível pensar em uma tradução voltada a especificidade de um *lugar*. Tal como debatido, o lugar se potencializa a partir do momento o qual é ativado, assim como uma tradução pode fomentar a obra a ser traduzida a partir do momento em que cria através dela. A compreensão de lugar, aberta a infinitas possibilidades, intensificam o pensamento de que uma tradução tem meios de ser entendida como uma prática *site specific*.

O próprio termo *site specific* traz intraduzibilidade ao ter sido cunhado nos Estados Unidos e absorvido no Brasil em inglês, sem tradução. No texto *Especificidade e (in)traduzibilidade*, de Garbelotti e Barreto (2008), há um questionamento sobre a utilização do termo *site specific* no país. Ocorre um uso de modo não cauteloso por parte de artistas e instituições, por vezes aparecendo apenas como mais uma categoria no campo das artes ou para designar obras que ocupem um lugar e dali não podem ser removidas.

O termo *site specific* faz sentido em relação a um contexto específico. Sua transposição para o contexto brasileiro deveria sofrer uma elaboração, tradução, ou canibalização, sob o risco de esvaziamento do teor de reflexão e crítica implicados pelo termo, para que em seguida se possa retomar bases de compreensão em contextos diversos. (GARBELOTTI; BARRETO. 2008. p. 4)

Para que o uso do termo *site specific* não se fizesse de maneira rasa, ele poderia ter sido apropriado e traduzido a fim de criar um vocábulo original e condizente ao contexto da arte brasileira, sem esquecer toda a discussão crítica institucional que ele carrega<sup>28</sup>. Refletindo sobre esses contextos e tentando uma tradução para *site specific* em português, Garbelotti e Barreto sugerem o substantivo *expressitude*, em uma mescla das palavras *específico*, *exterior*, *espesso* e *situ*. A letra 'x' em substituição ao 's' é uma forma da palavra se relacionar com seu *exterior*, já que parte das discussões sobre *site specific* partem da relação entre a obra e exterior, ou seja, as relações que ela pode trazer a partir do seu entorno. Também existe uma

---

<sup>28</sup> Mesmo porque, pode-se pensar que há no Brasil experiências análogas quando observa-se os trabalhos de Helio Oiticica e Lygia Clark nos anos de 1960. Ou seja, optou-se pelo uso do termo em inglês mesmo com desdobramentos da expressão em solo nacional.

relação com o *lugar*, pois segundo os autores, *espessura* e *espaço espesso* são lugares que não são entregues de maneira simples, estando passivo de receber e ser entendido com diferentes significados. Já a adição do fragmento *-situ*, trazendo a de posição e especificidade em relação a um lugar. Garbelotti e Barreto passam por processos de apropriação do termo, se defrontam com a intraduzibilidade e transcriam a partir dele.

Assim como Raquel Garbelotti e Jorge Menna Barreto cunham a palavra *expressitude* como uma possibilidade de tradução para o termo *site specific* a partir uma “operação poética e criativa<sup>29</sup>”, a tradução vista como uma prática *site specific* é também assim pensada. Como dito por Garbelotti e Barreto (2008), “o ato de traduzir não traz termos definitivos, mas é visto como um problematizador de linguagem; apresenta as imperfeição das línguas à medida que deixa transparecer o problema do significado atado ao modo de significar.” Uma tradução entendida como criação de um *outro* é um produto de vida própria e independente: em outra cultura, num outro lugar e em um diferente contexto. Assim como as práticas *site specific* se apropriam de diferentes formatos *site*, a tradução também assim faz.

Para discutir a tradução como um procedimento *site specific*, há de se ter consciência que para tal prática o passo inicial é a busca pelo *site* por parte do tradutor. Como já levantado no capítulo anterior, um *site* pode ser desde um lugar físico a um discurso, passando por inúmeras outras possibilidades apresentadas. A tradução aqui pensada de forma a se deparar com a intraduzibilidade e, a partir dela, transcriar a obra a ser traduzida, escolhe o *site-contexto* e dele se apropria. E assim como Miwon Kwon coloca as práticas *site specific* em três formatos diferentes, mas que, por muitas vezes, se encontram em um mesmo ponto, a tradução quando pensada de modo *site specific* também existe na possibilidade de se atrelar a fenomenologia, a crítica institucional e ao ambiente discursivo.

---

<sup>29</sup> Deve ser considerado que, ao cunharem o termo *expressitude* como uma possível tradução para *site specific*, Raquel Garbelotti e Jorge Menna Barreto não o utilizam em outros lugares a não ser neste texto. Os autores são também artistas e entendem o texto como um *site*, sendo a tradução do termo *site specific* também obra.

Seja nas traduções dos poemas concretos dos irmãos Campos, ou nas construções de *One and Three* de Joseph Kosuth, a estrutura física não se livra da tradução. A fisicalidade da tradução de *Ovonovelo* é mantida bem como o conceito inicial de *site specific*, o qual as propriedades físicas do *site* são de extrema importância. O deslocamento da tradução para outro formato físico deste poema seria como “destruir a obra”. Assim como a materialidade do conceito de cadeira em *One and Three Chairs* pode ser considerada uma tradução fenomenológica. Marcos Frankowicz (2015, p.2), na apresentação do livro *¡Sí, tiene en portugués!*, escreve sobre mostrar o resultado dessa tradução para um público:

Mas a publicação de uma tradução não é mero *display* textual, pois ela carrega a produção oriunda do contato entre várias línguas. Seu formato visual, o modo como é distribuída e o lugar em que está inserida são importantes e devem ser levadas em consideração pelo tradutor. Nós, artistas, temos um apreço especial com o contexto de onde trazemos e para onde levamos nossas traduções, pois estamos sempre atentos ao modo como nos relacionamos com o outro.<sup>30</sup>

Em *Ovonovelo* e outros poemas concretos, a tradução *site specificity*, gerada pela transcrição proposta por Campos, também carrega uma crítica aos padrões de tradução que tentam ignorar a presença do tradutor, trazendo a falsa sensação de que a tradução não teve um distanciamento do objeto traduzido; ou que não vêem o tradutor como também criador de uma obra. Já na tradução de Kosuth, dizer que a cadeira e suas possibilidades de apresentação são arte é, aparentemente, o primeiro ponto de crítica a instituição. Além destas traduções terem colocado em questão o papel do museu/galeria de classificar sua obra. Como o próprio Joseph Kosuth (1987, pp.70-3) coloca:

*I had seen earlier works of mine, such as the works in the “One and Three Objects/Subjects” series or the negative definitions, become quickly conventionalized into the generally conflated history of painting – even though I saw these works as a rupture of that history.*<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Nota-se que o autor fala sobre traduções textuais, porém essa publicação pode aqui também ser considerada uma tradução materializada em obra de arte, como *One and Three Chairs*, por exemplo.

<sup>31</sup> Eu já tinha visto trabalhos mais antigos meus, como os trabalhos da série “*Um e três objetos/sujeitos*” ou as definições negativas, ser convencionalizados rapidamente na história geralmente misturada da pintura - apesar de eu enxergar esses trabalhos como uma ruptura dessa história. (tradução nossa)

Por fim, a tradução vista e entendida como prática *site specific* aparenta ter caráter também discursivo. A tradução, quando olha para um *site* e o elege ponto de partida para ser praticada, está tentando, de alguma forma, fazer emergir algo dali. A apropriação de um texto ou um objeto, como fazem Campos e Kosuth, não são ao acaso, e traduzi-los sem tentar potencializar uma idéia ou um conceito seria não mais que perda de tempo. Às questões de tradução como prática *site specific* tentam criar um terreno de “conhecimento, intercâmbio intelectual ou debate cultural” (KWON, 2004. p.26), assim como outras obras pensadas *site specificity*. Trazer e se apropriar de um contexto, traduzí-lo, e buscar um leitor/espectador para fazer uma leitura dessa tradução, são experiências de examinar um discurso.

Pensando assim, em contextos, apropriações e transcrições, e tentando como Garbelotti e Barreto cunhar um termo para denominar o ato de se traduzir entendido de modo *site specificity*, para esta dissertação serão entendidos como processos de **apro+criação** por tradutores. O termo *aprocriação*, assim como *expressitude*, traz não somente uma junção de palavras como também a tradução de uma idéia. O contexto desta dissertação é a base para este vocábulo, uma vez que, não faz sentido o uso da palavra *aprocriação* ao acaso. Os estudos sobre lugar, *site specific*, tradução, contextos e criação levaram a tradução em uma palavra do conceito sobre o que vem a ser a *tradução como prática site specific* para esta pesquisa. Aqui, entende-se como *aprocriação* toda prática de tradução pensada de maneira livre, na qual o tradutor se apropria de um *site* e o toma como ponto de partida para a criação de um novo trabalho.

*(...) ethnography is considered contextual, the rote demand for which contemporary artists share with many other practitioners today, some of whom aspire to fieldwork in the everyday*

*(Hal Foster)*

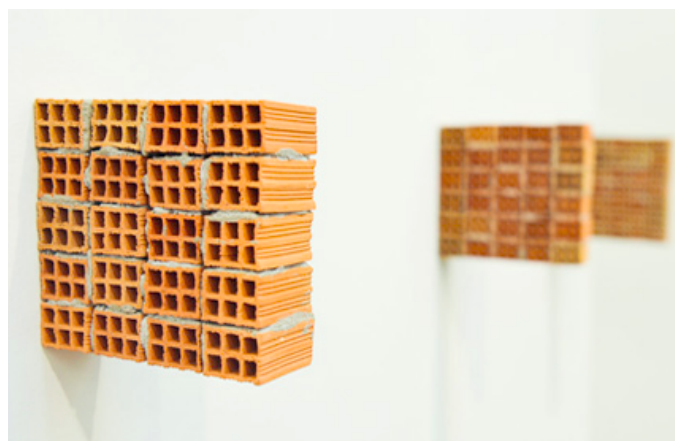


### 3. APROCRIAÇÕES EM TRABALHOS ESPECÍFICOS

Na tentativa de compreender como a tradução pode ser vista como uma prática *site specific*, serão analisadas obras de dois artistas contemporâneos, sendo eles Raquel Garbelotti, em seu trabalho *Juntamentz*; e Antoni Muntadas, em *On Translation*.

#### 3.1 Raquel Garbelotti - *JUNTAMENTZ*

As construções arquitetônicas, mobiliários e assuntos referentes a casa, de um modo geral, norteiam as criações da artista paulista Raquel Garbelotti - *Armário Modular*, de 1995; a exposição *Casa-Caixa*, de 1999; e *Puxadinho Cabobó*, de 2013, são alguns exemplos de obras relacionadas ao ambiente doméstico. Pode-se detectar nas obras de Raquel Garbelotti também uma forte ligação com a paisagem e as mudanças do espaço urbano, como nas séries fotográficas *Paisagem Sucessiva* e *Memória Visual - Hiato*, as duas de 2003. Nos últimos anos, a artista tem abordado reflexões a respeito de culturas e distanciamento crítico, assim como assuntos referentes as (im)possibilidades tradutórias e as práticas *site specific*, como é visto nas obras que aqui serão debatidas: *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana* (2006) e *Ring* (2008).



FIGURAS 22 e 23: A artista Raquel Garbelotti e sua obra *Puxadinho Cabobó*, 2013

Esta preocupação com a paisagem, associada as suas andanças pelo interior do Espírito Santo, levaram a artista ao contato não apenas com a paisagem das

montanhas capixabas, mas lhe apresentaram também a geografia humana da colonização pomerana no estado. Este novo ambiente foi fundamental para suas experiências e criação dos trabalhos *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana* e *Ring*, que fizeram parte da instalação *Juntamentz*, apresentada na 8ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, no ano de 2011. Para o ano, a Bienal do Mercosul, sob a temática “*Ensaio de Geopoéticas*”, discutia assuntos sobre fronteiras, noções de localidade, território, mapeamento e relações transterritoriais entre nacionalidades e culturas. Raquel Garbelotti escolhe os pomeranos e sua história como suporte para a criação dessas duas obras.

O estudo de Raquel Garbelotti a cerca dos pomeranos começa como uma pesquisa de iniciação científica pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e busca levantar questões pensando práticas *site specific*, buscando na comunidade pomerana um *site* para criar esta obra. O nome da instalação não é estabelecido de maneira aleatória: chamada de *Juntamentz*, que em pomerano quer dizer *mutirão*, a instalação se apropria da prática coletiva em ações na comunidade. Os pomeranos que pelo Espírito Santo se instalaram conseguiram resistir a xenofobia<sup>32</sup>, as questões de não apoio governamental<sup>33</sup> e a erradicação de sua cultura por criarem mutirões pomeranos que se apoiavam para produção agrícola e disseminar a língua, as vestes e os costumes próprios<sup>34</sup>.

A Pomerânia era uma região ao norte da Polônia e da Alemanha, na costa sul do Mar Báltico e pertencia, até o século XIX, ao Sacro Império Romano-Germânico. Posteriormente, integrou-se a Prússia e, com o fim da Segunda Guerra Mundial, foi

---

<sup>32</sup> As comunidades pomeranas eram fortemente discriminadas por serem muitas vezes confundidas com alemães e nazistas, por características físicas e a língua falada. A xenofobia com os pomeranos continuou escancaradamente até meados dos anos 40 e 50. Fonte: <<http://midiacidade.org/os-pomeranos-um-povo-sem-estado-finca-suas-raizes-no-brasil/>> Acesso em 30 de Janeiro de 2016.

<sup>33</sup> O governo colocou os pomeranos para trabalharem em terras agrícolas nacionais com a promessa de que se tornariam um dia proprietários daquelas terras. Fonte: <<http://midiacidade.org/os-pomeranos-um-povo-sem-estado-finca-suas-raizes-no-brasil/>> Acesso em 30 de Janeiro de 2016.

<sup>34</sup> Todas as informações presentes nesta dissertação sobre os pomeranos, como seus costumes e sua história; as questões relacionadas ao governo e a xenofobia e seus meios de produção, foram investigadas pela mestrandia. Apesar do trabalho da artista ser inteiramente voltada para esse povo, Garbelotti em momento algum fala destas questões ao expor suas obras.

dividida entre os países da Alemanha e Polônia<sup>35</sup>. Hoje, não há mais nenhum vestígio de território pomerano pela Europa, praticamente ninguém reconhece a língua e não há quase práticas culturais pomeranas pela região. Os descendentes pomeranos imigraram para colônias dos Estados Unidos, Canadá e, principalmente, para o Brasil. São quatro os estados brasileiros nos quais os pomeranos se estabeleceram: Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Rondônia e Espírito Santo - estado em que se encontra a maior comunidade pomerana do mundo, com cerca de 140 mil pessoas. A situação pomerana no Espírito Santo é uma questão já conhecida por habitantes do estado, pois devido as condições geográficas, as comunidades não se encontram muito distantes dos grandes centros e, com uma certa facilidade, os capixabas sabem informar onde estão e como se caracterizam os pomeranos.

Raquel Garbelotti cria a obra *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana* no ano de 2006, depois de uma pesquisa de dois anos sobre a comunidade pomerana no interior do estado. *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana* foi exposta em duas outras situações diferentes da Bienal do Mercosul e independente da obra *Ring*. Uma exposição foi em São Paulo, na Casa Triângulo, e a outra no Canadá, na exposição chamada *Tradução|Translation*. Partindo do princípio da *negatividade* e de dois textos bases para a pesquisa - *One Place After Another*, de Miwon Kwon, e *O Artista Enquanto Etnógrafo*<sup>36</sup>, de Hal Foster - Garbelotti percorre o Espírito Santo, especificamente cidades conhecidas por colonização italiana, alemã e pomerana, como Santa Teresa e Santa Maria do Jetibá, e fotografa algumas casas destas regiões. Duas ex-alunas de Garbelotti, Irleci Klitzke e Carla Sieber, de descendência pomerana, identificam se as casas fotografadas podem ser ou não consideradas casas pomeranas, de acordo com características típicas das construções desse povo.

---

<sup>35</sup> A data mais correta para a chegada dos pomeranos parece ser de fato na segunda metade da década de 1850, de acordo com <[http://www.labeurb.unicamp.br/elb/europeias/pomeranos\\_brasil.htm](http://www.labeurb.unicamp.br/elb/europeias/pomeranos_brasil.htm)> e <<http://www.pmsmj.es.gov.br/pg/24522/o-municipio-154-anos-da-imigracao/>>, acessados em 31 de Janeiro de 2016.

<sup>36</sup> FOSTER, Hal. *O artista como Etnógrafo*. Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. EBA – UFRJ – Ano XII, n.12, 2005.

A obra *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana* é um vídeo mudo com duração de 7 minutos, no qual são exibidas fotografias de algumas casas e com uma legenda na parte inferior. Essa legenda é criada a partir das falas de Irleci Klitzke e Carla Sieber. A artista pedia para que as ex-alunas lhe dissesse se aquela casa poderia ser considerada pomerana ou não através das características de cada uma. Em uma espécie de significação da imagem, Klitzke e Sieber davam informações como “esta casa pode ser considerada pomerana porque tem as cores da bandeira da Pomerânia, o azul que representa o céu e o branco que representa a areia” ou então “esta pode ser considerada uma casa pomerana por ter um pinheiro plantado a frente, que será cortado quando alguém da família morrer”.



FIGURA 24: Frame de *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana*, 2008

As narrativas de Irleci Klitzke e Carla Sieber a Raquel Garbelotti em muito se assemelham as palestras de viajantes no início dos anos de 1920, nas quais a “verdade absoluta” sobre terras distantes ou comunidades diferentes era narrada por algum explorador (STEEN, 2008). Não havia uma verificação do que estava sendo passado, e nem as informações entregues aos “curiosos” eram imparciais ou neutras, visto que foram relatadas a partir de uma perspectiva. Raquel Garbelotti nenhuma vez busca se as ex-alunas estão ou não falando a verdade. Apesar de haver, de certa forma, um inventário e levantamento histórico na obra de Garbelotti, as informações cedidas a artista em momento algum foram questionadas ou indagadas, tomando como fato se as casas podem ser consideradas ou não pomeranas apoiada apenas nos depoimentos das ex-alunas.

A posição, fixada na resistência à *intervenção física* mediante o processo de *mapeamento* e *ação discursiva* sobre o local, cria um duplo movimento de interrupção e de instauração desta discursividade respondendo à necessidade de relações inter-territoriais possíveis através de modos de apreensão dos lugares por imagens, signos visuais, áudio e vídeo, além de textos – mídias que facilitam e incorporam a mobilidade entre *sites*. Este

projeto propõe, além de sua visualidade, uma construção crítico-teórica. Trata-se de determinar um lugar ou espaço constituído entre a prática e a teoria. porém as formas teórica e a prática são aqui problematizadas. a inscrição do texto nas imagens não é tratado como operação decodificadora, e as imagens e áudio estão expostos aos problemas de suas insuficiências como representações. (GARBELOTTI, 2008, p.96)

No artigo de Hal Foster, *O Artista Enquanto Etnógrafo*, o autor fala de uma “virada etnográfica”, tanto no âmbito da prática quanto da teoria, por parte dos artistas contemporâneos, a partir de meados dos anos de 1970. Experiências de campo, documentações, estudos descritivos e compilações de dados criam uma “arte antropologizada”, na qual o artista, enquanto etnógrafo, deve ser contestado quando cria este mapeamento. Para Foster, um artista que busca trabalhar como etnógrafo pensa o lugar de transformação política sendo o mesmo de transformação artística. Este artista busca nesse lugar uma outra cultura, em outro campo. Segundo o autor, essa busca e realização de algo no sentido etnográfico acaba como um perigo por criar uma arte cheia de estereótipos e primitivismos. Já na obra de Raquel Garbelotti, essa etnografia falha propositalmente.

Se Garbelotti tivesse trabalhado como uma artista etnógrafa, provavelmente desqualificaria os depoimentos das ex-alunas. Pomerânia significa “terra perto do mar” (MONTEIRO; MELLO, 2008) e no Espírito Santo, as cidades de Santa Maria do Jetibá e Santa Teresa ficam no interior do estado, em regiões de montanhas. As casas ditas pomeranas, a primeira vista, em nada se diferem a casas rurais de outras partes do país. Algumas informações dadas a Garbelotti não são sequer vistas nas imagens, e muito da cultura pomerana já se fundiu com a cultura brasileira, causando um hibridismo impossível de verificar qualquer um desses comportamentos de maneira totalmente isolada.

Diferente de um trabalho de documentação, Raquel Garbelotti traz para o espectador uma tradução livre da cultura pomerana. Há a evidência de vários processos de tradução diferentes em *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana*, sendo alguns criados pela própria artista (o que pode-se entender como o processo de apropriação aqui proposto), outros pelas descendentes pomeranas. Por vezes,

essa tradução traz para o espectador uma dúvida se aquela realidade é ficcional ou não. Em momento algum, Garbelotti diz na obra se a comunidade pomerana realmente existe ou foi inventada para o trabalho. Assim, dependendo do contexto para o qual essa tradução aparece, existem várias discussões e estranhamentos diferentes.

Quando apresentada em território capixaba, *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana* é facilmente aceito como verdade absoluta, pois a cultura pomerana já está bem colocada e é identificada de maneira válida pelos habitantes do estado, uma vez que integra a identidade e o conjunto de signos desta cultura. Na medida em que a obra foi levada para um diferente contexto, deslocada geográfica e culturalmente de seu contexto inicial, como na Casa Triângulo em São Paulo, por exemplo, havia um receio maior sobre o que ali era dito. Muitos perguntavam se a Pomerânia realmente tinha existido ou quem eram os pomeranos, uma vez que o estado de São Paulo desconhece a imigração pomerana em seu território. Já no Canadá, o contexto curatorial da exposição, que contava com outros trabalhos abordando povos de diáspora, diminuía esta estranheza por parte do espectador. Assim, parece que este objeto resultante da tradução estética de um contexto cultural específico, também fica carregado da intensidade de sua penetração no contexto cultural novo, no qual será inserido, o pode evidenciar que o processo tradutório através das práticas *site specific*, ainda assim carrega um certo grau de incompletude, que tange os processos tradutórios. A tradução é sempre um novo lugar, cambiável e hibridizante, na medida em que se insere em outros contextos, outras subjetividades e outras culturas. Cada exibição é como se fosse uma nova obra, uma versão, ou uma rasura do trabalho inicial, a qual não o apaga, mas o resignifica.

*Ring*, a outra obra que integra a instalação *Juntamentz*, é uma peça sonora exibida através de um áudio fechado e um vídeo escuro que traz apenas uma frase na parte inferior da tela de exibição, com 1:25 minutos de duração que se repete em *looping*. No áudio se escuta duas meninas (as mesmas ex-alunas de *Filme Mudo em Busca*

da Casa Pomerana) recitando algumas palavras em pomerano. A princípio, só se faria possível a compreensão do áudio aqueles que entendem a língua pomerana. Garbelotti então traduz o que as meninas dizem para o inglês através de legenda. Com um pouco mais de atenção, percebe-se que a palavra que dá o título da obra é idêntica a palavra em inglês *ring* e significam o mesmo (anel, em português).

De forma bem pensada, Raquel Garbelotti escolhe a palavra *Ring* como título da obra. Em entrevista<sup>37</sup>, a artista diz ter escolhido a palavra através da semelhança com o inglês e a não necessidade (para ela) de tradução da palavra, uma vez que a escrita das duas é idêntica, mesmo a pronuncia sendo diferente. O que se ouve das duas meninas, e o que se é traduzido para o inglês através das frases no vídeo, não passa de uma brincadeira semelhante ao “passa anel<sup>38</sup>” da cultura brasileira.

Na versão pomerana da brincadeira, o anel deve escorregar através de um barbante e, durante esse processo, as crianças vão recitando as seguintes frases: *ring, ring you have to go/from the first to the next/oh how pretty, oh how pretty/the ring slides through the string/ring, ring you have to go/always from one hand to the other/this is good, la, la, lai/no one can see the ring*<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Entrevista concedida à mestrandia pela artista, em 14/11/2014.

<sup>38</sup> O “passa anel” conhecido pelos brasileiros é brincado com algumas crianças, sendo que uma delas tem em sua mão um anel. O restante dos participantes ficam com as mãos entreabertas como uma concha para que a criança que está com o anel passe sua mão entre a mão dos outros. Em um momento, esse anel terá de ser deixado em outra mão sem que os outros participantes percebam. Ao fim, algum dos participantes é escolhido para tentar adivinhar com que está o anel.

<sup>39</sup> Anel, anel, você tem que ir/do primeiro ao próximo/oh que lindo, oh que lindo/o anel escorrega pelo barbante/anel, anel, você tem que ir/sempre de uma mão à outra/isto é bom, la, la, lai/ninguém pode ver o anel. (tradução nossa)



FIGURA 25: Vista da video-instalação *Ring*, de Raquel Garbelotti. 2006.

Na brincadeira, que dá origem à obra *Ring*, pode-se notar uma estranha semelhança com a questão dos pomeranos no Espírito Santo. Como já dito, a xenofobia foi um dos problemas enfrentados por eles, e não era de maneira sutil. O jornal *O Imparcial*, por exemplo, publica uma nota sobre os imigrantes da Pomerânia, dizendo que a região de Santa Maria de Jetibá ficaria “incluída nas cogitações que o assunto merece”.





FIGURA 26: Trecho da capa do jornal *O Imparcial*, em 18 de dezembro de 1940

Em 2013 foram comemorados os 154 anos de imigração pomerana no Espírito Santo, e Hilda Braun (2013), coordenadora-geral da Associação da Cultura Alemã do Espírito Santo fala sobre essa intolerância aos imigrantes:

Diversas campanhas pela nacionalização dos imigrantes germânicos tiveram impactos muito negativos, principalmente sobre as gerações mais jovens. As perseguições e humilhações públicas por ocasião da Segunda Guerra àqueles que tinham alguma relação com a Alemanha afetaram de maneira particular as comunidades pomeranas, principalmente quando foram forçadas a entregar seus livros para incineração e adotar o uso obrigatório da língua portuguesa nas escolas e nos templos.<sup>40</sup>

A busca da comunidade pomerana por um refúgio, na obra de Raquel Garbelotti, é associada à brincadeira infantil. De um lado para o outro, assim como o anel, os pomeranos imigraram procurando por um novo lugar. No Espírito Santo, com a

<sup>40</sup> Disponível em <<http://midiacidade.org/os-pomeranos-um-povo-sem-estado-finsa-suas-raizes-no-brasil/>>. Acesso em 02 de Abril de 2016.

perseguição a este povo, eles tinham que passar quase despercebidos para não sofrerem retaliações, tornando-se quase o próprio anel da brincadeira. A idéia de Garbelotti em colocar o vídeo em *looping* também tem uma ligação direta com a imigração pomerana. Assim como o anel passa de mão em mão, infinitas vezes, a imigração de um povo sem uma nação nunca terá fim, sendo a busca por uma terra pomerana de fato uma tarefa quase impossível.

Para *Juntamentz*, Garbelotti busca por meio da prática *site specific* uma tentativa de tradução da história pomerana, criando uma situação que vai de encontro a qualquer possibilidade tradutória dita transparente, não só para ela como também para o espectador. Através de sua obra, é possível reconhecer que não há possibilidade desta transparência, uma vez que, mesmo as duas ex-alunas sendo pomeranas e partindo do pressuposto de “fidelidade” à cultura e a história deste povo, nem Garbelotti nem o espectador estão incluídos neste grupo: tanto a artista quanto o público são deslocados para um lugar mais próximo desta cultura, através da tradução das meninas.

*Juntamentz* entra na questão da intraduzibilidade proposta por Sarat Marahaj. A experiência direta com o povo pomerano e a possibilidade de traduzi-los de maneira transparente é praticamente impossível. Tanto em *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana* quanto em *Ring* são entregues à artista elementos isolados da cultura pomerana: características das casas e costumes de uma brincadeira infantil. Apesar de ter feito um forte estudo sobre esse povo e por mais profundo que Raquel Garbelotti chegasse em sua pesquisa, a artista ainda não estaria inclusa de maneira total nessa cultura. Como Marahaj (1994, p.29) coloca em seu texto, “*It projected the impossibility of translation, of transparency, to argue that self and other could never translate into or know each other*<sup>41</sup>”. Assim, as reais significações de tudo que lhe foi passado pelas ex-alunas, não são passíveis de serem transportadas ou traduzidas.

*Where translation is understood as a process of 'carrying over'; and simply in terms of 'transparency' it tends to encourage a superficial, if seductive, attitude to 'multicultural translation' as the immediate visibility of all elements of multicultural community to one another - even in the face of an adverse actuality that thwarts and distresses such an ideal at every turn. Dare we*

<sup>41</sup> Isto projeta a impossibilidade da tradução, de transparência, para argumentar que um e outro jamais poderiam se traduzir ou conhecer uns aos outros. (tradução nossa)

*hold on to the ideal, however, for the value of its critical demand - a utopian horizon against which multiculturalism might be scanned, kept on its toes, and shown up for having fallen short of its own claims?*<sup>42</sup> (MAHARAJ, 1994. p.31)

Uma vez que Raquel Garbelotti não busca por essa fidelidade tradutória, é possível dizer que *Juntamentz* trata sobre a imigração pomerana através de uma apropriação pensada *site specific*. O *site* no qual Garbelotti trabalha não são os pomeranos em si, este *site* é além de uma cultura de um povo de diáspora. O *site* para as obras *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana* e *Ring* é as falas das ex-alunas trazendo como verdade o que seria a cultura pomerana. Uma vez que Garbelotti não trabalha como etnógrafa e nem contesta essa tradução da cultura por partes das ex-alunas, ou tampouco busca criar um mapeamento imparcial da cultura pomerana no estado, a tradução aqui pode ser vista como uma prática *site specific*.

### 3.2 Antoni Muntadas - *ON TRANSLATION*

O artista catalão Antoni Muntadas é atualmente um dos artistas contemporâneos que talvez mais fundamente suas práticas artísticas pensando em conexões locais-globais. Questões relacionadas a interpretação, tradução, poder e subjetividade são o centro de suas criações, e o uso da cidade como contexto é presente em quase todos os trabalhos de Muntadas. Conhecido por fazer uso de várias mídias - especialmente a televisão -, Antoni Muntadas volta sua atenção para os meios de comunicação ativos na cultura de massas e aborda situações de poder e controle, sendo suas obras bem críticas quanto às relações políticas, culturais e econômicas no mundo globalizado. Para Muntadas, há dois pontos essenciais para a sua linguagem: a participação do espectador “saltando fora da 'passividade do quadro como objeto'”; e o “entendimento da arte como uma tarefa 'educativa-ativa’”(ZANINI,1975, p.36).

---

<sup>42</sup> Onde a tradução é entendida como um processo de 'transporte'; e simplesmente em termos de 'transparência' que tende a encorajar uma superficial, no entanto sedutora, atitude para 'tradução multicultural' como uma visualidade imediata de todos os elementos de uma comunidade multicultural para outra - mesmo deparando-se com uma realidade adversa que frustra e aflige tal ideal o tempo todo. Atrevêssemos a nos segurar ao ideal, entretando, pelo valor de sua demanda crítica - um horizonte utópico contrário que tem o poder de scanear o multiculturalismo, mantido aos seus pés, e mostrado por ter falhado em suas próprias reivindicações? (tradução nossa)

Os trabalhos de Antoni Muntadas, de modo geral, podem ser vistos de diferentes perspectivas e novos desdobramentos, uma vez que a composição espacial e conceitual por ele pensada, na maioria das vezes, se instaura a partir de um contexto previamente escolhido e estudado. Muntadas é considerado um observador d e *paisagens midiáticas*<sup>43</sup>, termo este cunhado pelo próprio artista aos final da década de 70, quando nota-se a aparição e desenvolvimento de vários suportes comunicativos. Naquela época, as novas tecnologias expandem os caminhos que a informação percorre e, neste contexto, Muntadas se apropria de revistas, televisão, jornais e outros meios de comunicação para seus projetos - que por muitas vezes aparecem na forma de instalações, vídeos e intervenções urbanas.

Antoni Muntadas cria seus trabalhos sempre na tentativa de pensar no mundo globalizado e cada espaço servindo como uma potência. O próprio artista se coloca como *viajante ativo*, estando por incontáveis vezes fora do seu país de origem para transformar a viagem não em um evento isolado, mas em um *modus operandi* para articulação da sua arte e da realidade (FREIRE, 2011, p.39). Em uma de suas primeiras passagens pela América Latina, em meados de 1975, Muntadas apresenta sobre o mapa do continente Sul-Americano as palavras ARTE - VIDA, interligadas por duas flechas em sentidos opostos, que indicavam uma relação reversa entre os vocábulos. O artista já havia apresentado esse diagrama em diferentes contextos sobre telas de televisão e superfícies de vidro na Europa e na América do Norte.

---

<sup>43</sup> “(...) parece-me interessante a ideia de paisagem, que em certo momento defini como *media landscape*. Estamos rodeados de paisagens, não unicamente de paisagem que se vê através da janela, mas também de outras paisagens: a paisagem da televisão, do rádio ou da imprensa escrita (...). A partir do momento em que formam parte de nossa paisagem é indiferente utilizar uma imagem de televisão ou de jornal, e uma imagem que estamos vendo por nossa própria experiência visual, sem ser midiaticizada (...)”. MUNTADAS, A. apud ERASO, Miren. *Muntadas - On Translation*. IN: ALONSO, R. (comp.), *Muntadas: Con/textos. Una antologia crítica*. Buenos Aires, Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), 2002, p.445.



FIGURAS 27 e 28: Antoni Muntadas  
*Arte e Vida*, 1970-1975

Após essa e outras viagens aos países Sul-Americanos, Muntadas cria o trabalho *HOJE: Projeto Através da América Latina*, apresentado no MAC-USP em 1975. O trabalho também foi apresentado no Centro de Arte Y Comunicación de Buenos Aires; no Museu de Arte Contemporânea de Caracas; e no Museu de Artes e Ciências da Universidade da Cidade do México. Em notas sobre o projeto, o artista diz que há uma reflexão a cerca do tempo e espaço: quatro meses de trabalho em andamento e itinerário/deslocamento através da América Latina<sup>44</sup>. Muntadas diz ainda que é uma “observação e comparação de diferentes realidades do percurso através de diferentes povos, com características similares (histórias, geográficas, culturais etc.), porém com uma personalidade própria.”

*HOJE: Projeto Através da América Latina* foi exibido no auditório do MAC-USP e o

<sup>44</sup> Muntadas: *Projeto Através da América Latina - Ação/Situação: 'Hoje'*. MAC-USP, São Paulo, 1975. apud. Muntadas: *informação, espaço, controle / curadoria José Roca; textos Ana Belluzo... [et al.]*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011. p.36.

público presenciou uma ação do artista parado, com o peito desnudo, e recebendo um foco de luz através de um projetor. Havia também exemplares de jornais impressos do dia 13 de dezembro de 1975, o mesmo em que se fez a ação. A respiração do artista era amplificada e repercutia por todo auditório. Assim também aconteceu na Argentina, na Venezuela e no México. Os espectadores dos diferentes países tiveram comportamentos distintos ao se depararem com esse trabalho de Muntadas. Como o próprio artista disse:

O que foi interessante foi que as reações foram diferentes nos vários países. Na Argentina, o CAYC era um lugar que estava acostumado a receber propostas de arte contemporânea, teve uma atitude cultural dita correta, pessoas muito sensíveis à produção cultural. Na Venezuela foi uma situação muito frívola, as pessoas me olhavam como se admirassem pinturas em exposição, num vernissage; não tinham idéia sobre o que era a ação ou não se importavam. No México, começaram a colocar fogo no jornais durante a ação, e isso foi uma reação às mídias dos jornais. No Brasil, no auditório do MAC, as pessoas subiram no palco onde eu estava, colocavam a mão no meu peito, aproximaram-se de mim, acompanhavam minha respiração, interessavam-se mais pelo elemento humano<sup>45</sup>. (MUNTADAS, 2010)

Através dessa percepção, sobre como o público recebeu seu trabalho em diferentes situações, Antoni Muntadas começa a observar o potencial crítico da tradução. Este e outros dois trabalhos (*Between the Frames*<sup>46</sup> e *The File Room*<sup>47</sup>) levam Muntadas a estabelecer o título *On Translation* para abranger sua produção artística desde então. *On Translation* é um projeto em constante processo de criação e realizado em

<sup>45</sup> Antoni Muntadas em entrevista a Cristina Freire, realizada em 12 de agosto de 2010 no MAC-USP. IN: *Muntadas: informação, espaço, controle*. Curadoria José Roca; textos Ana Belluzo... [et al.]. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011. p.41

<sup>46</sup> *Between the Frames* (1983-1993) é uma grande instalação que revela, através da exposição de entrevistas, as relações entre arte e sociedade; representação, interpretação e os valores da arte, e a relação da arte com a cultura popular, mídia e arquitetura. A instalação é dividida em seis sessões: os negociadores, os colecionadores, as galerias, os museus, os docentes, os críticos, a mídia e os artistas. Cada sessão opera de maneira independente, porém, ao mesmo tempo, examina os papéis de diferentes personagens e instituições que estão entre arte e público. As imagens (vídeo) operam como um contraponto aos comentários (áudio) que formam a instalação: Muntadas intercala o material das entrevistas com diferentes imagens. Tudo começa com a seguinte declaração: "Como parte do nosso tempo, cultura e sociedade compartilham e são afetadas por regras, estruturas e tiques, como os sistemas econômicos, políticos e sociais na nossa sociedade". Disponível em: <<http://www.macba.cat/en/exhibition-muntadas>>. Acessado em 13 de abril de 2016.

<sup>47</sup> *The File Room* (1994) é uma instalação multimídia que recria a atmosfera de um arquivo. É um espaço delimitado por paredes de metal, nas quais estão inseridas 552 gavetas e 7 monitores de 7 computadores, ligados a um servidor central, que permitem o acesso a documentos censurados. As paredes são cobertas por gavetas e a iluminação da sala vem dos terminais e monitores. No centro da sala, existe ainda uma secretária com outro computador, que permite inserir diretamente no arquivo novos casos, ou exemplos de censura. IN: *Muntadas: Media Architecture Installations*, anararchive number 1, Centre Georges Pompidou, 1999.

diferentes países, diferentes versões e em diferentes situações. Antoni Muntadas trabalha a ideia da tradução e do contexto a partir de um fio condutor para esta pesquisa, intitulado *On Translation: Warning*. Através da advertência ATENÇÃO: A PERCEPÇÃO REQUER EMPENHO, apresentada em diferentes línguas e em diferentes meios (através da imprensa, de cartões, de adesivos etc.), Muntadas mostra a necessidade de ter consciência dos diferentes discursos possíveis naquele ambiente em que se está inserido.

Muntadas coloca a questão da produção artística como fundamentalmente participativa: as operações de inter-medialidade, de tradução, são a sua matéria, visam uma aproximação do espectador ao mundo através de um trabalho de atenção. (FERREIRA, 2011, p.51)



FIGURA 29: Antoni Muntadas  
*On Translation: Warning*, 1999

A utilização de diferentes meios expositivos pretendidos por Muntadas é de extrema importância para a relação de percepção proposta em seus trabalhos. Por vezes, o artista recorre ao uso dos cinco sentidos para que se possa apreender e perceber seus projetos, transpondo de um impacto inicialmente sensorial para uma busca pela racionalidade. Pode-se dizer que co-existem dois processos nos trabalhos de Muntadas, o sensorial e o intelectual. Para o artista, em entrevista a David Sperling e Fábio Santos, “a relação entre recepção e informação constitui a interpretação de um trabalho.”(MUNTADAS, 2006)

Os problemas de interpretação na obra de Muntadas aparecem desde os primeiros



projetos propostos, uma vez que o artista sempre buscou trabalhar de forma direta com o contexto. A formalização de que era uma pesquisa pretendida através da tradução, veio depois. A saber, Antoni Muntadas busca sempre atuar com uma equipe, preferencialmente formada no próprio local em que o artista se encontra: não por motivos de logística, mas pensando em mais uma forma de trabalhar no contexto em que ele passa a ser inserido. Para Muntadas, ainda em entrevista a Sperling e Santos (2006):

(...) há o diálogo, a compreensão e a informação implícitos no trabalho em equipe. O contexto é uma de minhas preocupações e procuro entendê-lo. A maneira pela qual eu me meto nestas situações (como me envolvo nelas) é a partir de uma pesquisa pessoal: de minhas intuições e percepções. Mas o trabalho em equipe não é um trabalho mecânico. É um trabalho de diálogo e que contribui muito, não só informação, mas também importantes pontos de vista, perspectivas e sensibilidades. Quase sempre mantenho vínculos com muitas das pessoas com quem trabalhei. As equipes são decisivas nas situações que emergem, às vezes por acaso, às vezes de forma consciente, mas são, sem dúvida, super necessárias neste tipo de trabalho. Por outro lado, não creio que as coisas devam ser permanentes ou estáveis, mas que deve haver uma certa organicidade na forma em que são criadas. Isto é o que chamo de contexto, os elementos de tempo e de espaço, etc. Creio que o tempo é importante.

Os procedimentos relacionados aos trabalhos que Muntadas faz em *On Translation* são em caráter investigativo. As especificidades do contexto, estudadas em todos os seus projetos, contribuem para que Muntadas busque interpretar, transcriar e traduzir de forma crítica o que está ali entregue. Mesmo que, a primeira vista, a arte de Antoni Muntadas soe como ativismo, pode-se notar que o artista apenas torna evidente questões que fazem parte da vida, como situações relacionadas ao poder: seja por meio de instituições, seja por meios de comunicação de massa.

Nas obras de Muntadas o que interessa são sempre as operações, por isso os elementos de partida são despoletadores, motivadores, para tornar conscientes os seus espectadores/ouvintes/leitores do que acontece na passagem de uma língua para outra, ou no interior das produções discursivas ou visuais. Quer em séries anteriores, quer na série *On Translation*, encontramos-nos no interior de um processo (FERREIRA, 2011, p.51)

Apesar de ser considerado um artista que trabalha com um público *globalizado*, por ter exposto em diferentes lugares do mundo, Muntadas faz questão de mostrar que as traduções são diferentes a partir da mudança de contexto. Desta forma, um mesmo trabalho pode ser percebido de várias maneiras em cada lugar que está



exposto. O artista tenta buscar singularidades de cada lugar que a globalização pode omitir<sup>48</sup>, como por exemplo, a questão da imigração dos mexicanos para os Estados Unidos; ou o êxodo africano em direção a Europa.

Nos trabalhos intitulados *On Translation: Fear/Miedo* e *On Translation: Miedo/Jauf* é possível identificar questões similares porém com abordagens diferentes. *On Translation: Fear/Miedo* trata-se de um projeto pensado de 2003 a 2005 nas cidades de Tijuana, México, e San Diego, Estados Unidos. Já *On Translation: Miedo/Jauf* parte de uma pesquisa sobre a região do Estreito de Gibraltar, comumente conhecida como a “porta de entrada” para a Europa. Muntadas percebe semelhanças entre a área de fronteira do México com os Estados Unidos e na região do Estreito, em especial o Marrocos e a Espanha. A forma como os imigrantes se deslocam, as travessias, e, principalmente, a idealização da vida que eles teriam caso conseguissem “atravessar” para os países ao Norte.

*On Translation: Fear/Miedo* é um projeto de intervenção televisiva em San Diego e Tijuana, que lida com o conceito de “fronteira” e “medo”. Através de um vídeo, são mostradas entrevistas com pessoas que vivenciam dia-a-dia as tensões dessa zona de fronteira; imagens de arquivos que se referem a cultura do medo nessa área entre o México e os Estados Unidos; além de jornais e materiais documentais. O projeto mostra diferentes perspectivas relacionadas ao medo na área de fronteira, tanto pelo lado mexicano quanto pelo lado estadunidense.

---

<sup>48</sup> Com a globalização, pensa-se estar a par de diferentes questões mundiais, mas, infelizmente, algumas são vistas de maneira branda por aqueles que não estão inseridos no mesmo contexto. A questão da imigração para nós brasileiros, por exemplo, não é percebida de maneira tão forte como por europeus ou estadunidenses próximos às zonas de fronteira. (nota nossa)



FIGURAS 30 e 31: Frame de *On Translation: Miedo/Jauf*, de Antoni Muntadas, 2003-2005

Em *On Translation: Miedo/Jauf*, a forma de exposição é a mesma, porém as interpretações referentes ao medo no qual Muntadas busca, se transformam. Europeus e africanos mostram suas idéias em relação às fronteiras e imigração, pautados em problemas de aceitação de suas religiões, influências do terrorismo e expectativas de como seria o outro lado do Estreito de Gibraltar. Porém, *On Translation: Miedo/Jauf* é sobre um diferente contexto: uma realidade específica daquele povo que vive naquela área de conflito. Por parte dos africanos, “a busca pelo norte, com seus paraísos construídos pelo homem, que, para muitos permanecem perdidos.” Em contrapartida, os europeus que olham o sul como “uma ficção/realidade associada aos fenômeno do desconhecido, exotismo e diferença.” Ambas percepções parecem advir através do modo em que a mídia relata os dois continentes.



FIGURAS 32 e 33: Frame de *On Translation: Miedo/Jauf*, de Antoni Muntadas, 2003-2005

A concepção de medo, nos dois projetos, se fundamenta através de preconceitos na maioria das vezes criados pelos veículos de comunicação em massa. O ato de cruzar a fronteira é uma tarefa ousada e arriscada, mas o medo sobre o que encontrar “do outro lado” muitas vezes se sobrepõe aos problemas geográficos. O enfrentamento da intolerância, a discriminação e o desrespeito são, por vezes, os verdadeiros medos os quais as pessoas que buscam atravessar a fronteira enfrentam.

Através da série *On Translation*, Antoni Muntadas aborda situações que vão desde traduzir um aspecto emocional dos imigrantes, como em *On Translation: Fear/Miedo* e *On Translation: Miedo/Jauf*, até criticar o modo de operação de uma instituição artística, visto em *On Translation: Museum*.

A exposição *On Translation: Museum*, pensada para o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona - MACBA, traz reflexões sobre contextos e novas traduções que as obras de arte sofrem quando deslocadas para um museu. São seis trabalhos distintos feitos anteriormente pelo artista que compõem *On Translation: Museum*. Como seus trabalhos sempre foram pensados atrelados as particularidades dos contextos, trazer esses seis projetos criados para outros espaços e em outras épocas, seria um desafio de re-interpretação do conjunto como um todo por parte do museu. A exibição provoca um debate sobre os limites e as funções do museus como uma instituição artística. Para a exposição, Muntadas apresenta *On Translation: Museum - Interpretation*; *On Translation: Museum - Presentation*; *On Translation: La imatge*; *On Translation: Web*; *On Translation: The Publication*; e *On Translation: Public Space*.

*On Translation: Museum - Interpretation* traz uma estrutura, colocada na entrada do museu, que permite explorar vários outros trabalhos da série *On Translation*. O modo de apresentar esses trabalhos é através de materiais produzidos pelo próprio Muntadas e um breve esboço explicando cada um dos trabalhos. Esta seria a demonstração de uma primeira tradução feita desses projetos - a do artista com o museu.

*On Translation: Museum - Presentation* localiza-se nas salas adjacentes e apresenta uma coleção da série *On Translation*, relacionando-a com quatro grandes assuntos: arquitetura, mídia, cidade e museu. Os trabalhos apresentados são *The Last Ten Minutes* (1976-1977); *Emissió/Recepció* (1974- 2002); *The Board Room* (1987); *Ciutat Museu* (1991); *On Translation: The Games* (1996); *On Translation: El Aplauso* (1999-2002); *On Translation: La mesa de negociación* (1998-2002); e *On Translation: The Audience*. Os debates nos trabalhos apresentados são relativos a arquitetura da cidade - construída como um *business* para turistas, a mídia - moldando experiências individuais, as instituições - quando abordam assuntos relacionados ao poder, e, claro, as traduções pretendidas por todos esses.

*On Translation: La Imatge* foi criado exclusivamente para a cidade de Barcelona. É a imagem de uma silhueta na cor branca colocada em um fundo azul, como uma planta de arquitetura, referindo-se aos modelos de decisões tomadas em espaços institucionais. A imagem está exposta em diferentes suportes e em diferentes lugares da cidade, variando as interpretações das imagens de acordo com o contexto do lugar onde estão inseridas.

*On Translation: Web* trata-se de um projeto *online* que busca interpretar os trabalhos da série *On Translation* para a internet.

*On Translation: The Publication* é uma coleção de materiais relacionados à série *On Translation*, desde artigos críticos até textos escritos por colaboradores dos projetos, mostrando uma tradução independente daquela criada pelo museu ou pelo artista.

E, finalmente, *On Translation. Public Space* encerra a exposição com um workshop intitulado *From Glòries to Besòs - Urban Change and Public Space in the City of Barcelona*, dirigido pelo próprio artista, com o objetivo de trocar idéias sobre o projeto de urbanismo da cidade de Barcelona. O trabalho cria um debate público sobre a cidade e seu futuro, baseando-se em propostas relacionados a arquitetura.

Observa-se que Muntadas não confronta a instituição, mas consegue articular, mesmo que de dentro dela, uma reflexão sobre seu poder e seus efeitos na cidade. Os diferentes projetos deslocados para o MAC-BA são uma crítica e instigam o debate das funções da instituição e as traduções. Com *On Translation: Museum*, Muntadas mostra o que Miwon Kwon (2004, p. 24) chama de um trabalho “que não busca ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, o que provoca uma 'malícia' crítica (e não somente física) em relação às condições ideológicas partidas do espectador”. O processo de interpretação e de tradução que Muntadas repassa ao espectador está relacionado de maneira direta ao espaço de exposição e ao tempo em que os trabalhos foram criados. Uma vez que, como muitas delas foram realocadas para um diferente tempo cronológico, sua tradução, sem dúvidas, muda.

Em vários trabalhos da série *On Translation* é possível observar as preocupações de Muntadas quanto as particularidades do tempo e do espaço. Um exemplo é a sequência de projetos denominados *On Translation: La Alameda*, fruto de uma visita do artista na Cidade do México, e, especialmente, *On Translation: La Alameda - Mural*, criado em meados de 2002.

Ao ser convidado pelo Laboratório de Arte Alameda para colocar seus trabalhos em uma mostra, Muntadas decide fixar-se no Parque Alameda para dar início a sua pesquisa sobre a cidade. Após investigar sobre os processos tradutórios que ocorriam em Alameda, através de situações arquitetônicas e da cidade, três trabalhos são criados: *On translation: La Alameda: Las Bancas*; *On translation: La Alameda: El Público*; e *On translation: La Alameda: El Mural*. As três propostas giram em torno de uma pintura-mural de Diego Rivera.

Na praça pública situada no Parque Alameda, lugar esse que foi usado como sede dos movimentos sociais mexicanos, Diego Rivera cria em 1947 um mural chamado *Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central*. O mural representa a história dos mexicanos dividida em três sessões: a primeira representando a conquista e a época colonial; a segunda e central mostra importantes escritores modernista, além do próprio Diego Rivera e sua esposa, Frida Kahlo; e por fim, Rivera ilustra os

movimentos camponeses e a Revolução Mexicana. Originalmente, a obra pertencia ao Hotel do Prado, até sua destruição por um terremoto em 1985. Dois anos depois, foi criado o Museu Mural Diego Rivera na mesma praça, especialmente para que *Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central* fosse abrigado<sup>49</sup>. Em palestra, Muntadas (2005) diz que a questão da Alameda já havia sido traduzida por Rivera.

Encontrei alguém que já havia traduzido, havia interpretado a Alameda. Ou seja, quando houve o terremoto, tudo desapareceu, mas o mural se conservou, e agora faz parte do museu-mural, que fica no edifício ao lado do Laboratório Alameda, que é o lugar onde eu fiz minha exposição. Então, colocamos os diálogos que pareceram interessantes entre os dois edifícios da Alameda e a história do quadro, eu creio que isto está no mural, é uma ambição muito do Rivera, de mostrar toda essa topologia social de todos os personagens da Alameda.

O mural de Diego Rivera continha também um pergaminho com a frase *Díos no existe*<sup>50</sup>, representando o poeta e político liberal mexicano Ignacio Ramírez, *El Nicromante*. Ramírez entrou na Academia de Letras aos 18 anos, onde fez um discurso que iniciava com a frase *No hay Diós, los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos*<sup>51</sup>. Quando o mural estava para ser inaugurado, em junho de 1948, o arcebispo Luis María Martínez se negou a benzer o espaço e, logo depois, um grupo de extrema-direita atentou contra o mural, raspando tanto a frase como o rosto de Diego Rivera. A obra ficou coberta por oito anos, até Rivera trocar a frase por “Conferencia en la Academia de Letrán, el año de 1836”, fazendo uma sutil referência ao discurso de Ignacio Ramírez.

Investigando sobre o trabalho de Diego Rivera, Antoni Muntadas (2005) encara o processo de não aceitação e mudança da obra final como a primeira “situação histórica de polêmica midiática de uma obra de arte”. Assim como em outras obras, Muntadas entende a censura causada ao mural como uma postura de poder político e religioso, e mira nesse embate para criar seu projeto *On Translation: Alameda*.

Para mim, a configuração do trabalho na Alameda era reproduzir no quadro a mesma magnitude do quadro do mural, num espaço coberto por uma cortina, porque o quadro, em seu tempo, estava coberto por uma cortina. No momento dos ataques da extrema-direita, o bispo e os políticos

<sup>49</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.museomuraldiegorivera.bellasartes.gob.mx/>> e <[http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/rivera/salas/id\\_rivera\\_catrina.html](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/rivera/salas/id_rivera_catrina.html)>. Acesso em: 14 de Fevereiro de 2016

<sup>50</sup> Deus não existe (tradução nossa)

<sup>51</sup> Deus não existe, os seres da natureza se mantêm por si próprios. (tradução nossa)

censuraram o quadro, e houve um tempo em que ele só podia ser visitado se fosse dada uma “mordida” ao guarda. (...) Bem, então, eu quis reproduzir o quadro de uma maneira um pouco irônica, e o quadro era visto pela silhueta de todos os personagens, da topologia que me interessava, mas cobrindo, sobretudo, a porção midiática do quadro. O circuito fechado que se conectava com o museu-mural, quando as pessoas iam ao museu-mural, lhes era dado tíquete para entrar na Alameda, e quando elas chegavam à Alameda, lhes era dado o tíquete para o museu-mural. Eu queria que as pessoas viessem ao original dessa tradução que eu estava planejando, através de uma cadeia de traduções.

Antoni Muntadas propõe uma interpretação da obra de Diego Rivera através de um painel nas mesmas proporções do mural, também coberto com uma cortina, para que o espectador pudesse provar da censura imposta na época. A frase *Díos no existe*, algumas silhuetas delineadas, remetendo as pessoas representadas por Rivera, e catálogos e jornais da época, encontrados na pesquisa de Muntadas sobre o mural, faziam parte do projeto *On Translation: Alameda: El Mural*. Além disso, um monitor de circuito fechado é colocado sobre o mural, conectando a sala de exposição do Laboratório de Arte Alameda ao Museu Mural Diego Rivera. Na imagem, pode-se ver ao vivo *Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central*. Muntadas define essa transmissão como a observação do público sobre a obra de Rivera, sendo essa parte *On translation: La Alameda: El público*. Enquanto isso, *On Translation: La Alameda: Las Bancas*, encerra a instalação acerca da Praça Alameda proposta por Muntadas. Um banco pintado de verde, no qual durante dias várias pessoas sentavam para ler o jornal ou conversarem, é o objeto central de uma série de fotografias dispostas na exposição. Essa série retrata o mesmo contexto em que Diego Rivera estava inserido para dar início a criação de sua obra.



FIGURA 34: Vista da instalação *On translation: La Alameda: El mural*, 2010

O trabalho o qual Antoni Muntadas apresenta em Alameda evoca as especificidades tanto do lugar quanto do tempo. O lugar em que Muntadas e Rivera estão inseridos é, de fato, o mesmo, mas, ainda que a Praça Alameda tivesse permanecido com a mesma configuração da época em que Diego Rivera pinta seu mural, a diferença da tradução feita pelos dois artistas é estritamente atrelada ao fator tempo. Seriam diferentes contextos não só geográficos, mas sim discursivos. A situação social, cultural e política inerentes ao México na época de Diego Rivera e quando Antoni Muntadas faz uma de suas viagens ao país, é diferente.

São inúmeros os trabalhos que fazem parte da série *On Translation* e a grande maioria se desdobra em outros diferentes projetos. Quando deslocados a outros contexto, Muntadas pensa em uma nova forma estrutural e crítica a fim de reposicioná-los para aquele novo espaço. Sobre as questões de especificidades do lugar<sup>52</sup>, não restam dúvidas que Muntadas trabalhe de maneira *site specific*, mas,

<sup>52</sup> Pensando o conceito de LUGAR de modo ampliada: não só relacionado a topografia, mas em concordância com Miwon Kwon e Rosalyn Deutche, e como visto no primeiro capítulo: “um



como o próprio artista teoriza, não pode-se ignorar que há uma especificidade também temporal em seus trabalhos, na qual ele denomina como *time specific*.

As reflexões acerca de *site specific* e *time specific* propostas por Muntadas podem ser vistas como complementares àquelas sugeridas por Miwon Kwon. Assim como o *site* é pensado não só através de suas características físicas, mas também em como pode ser usado como crítica institucional e como um poder discursivo, Muntadas propõe expandir as dimensões de um trabalho considerando a troca de experiências com os acontecimentos históricos, como pode se observar em *On Translation: Alameda*. Sobre a especificidade do tempo, segundo Muntadas (2005):

(...) Há alguns anos entendo estes conceitos (*site specific* e *time specific*) como vinculados à idéia de contexto, no qual espaço e tempo se superpõem. A vontade de incidir em um contexto através da intervenção em um espaço físico definido: cidade, praça, edifício... (por diferentes razões, ligadas à sua história, à sua memória coletiva ou simplesmente relacionadas a uma experiência de contexto imediato) tem sido determinante em práticas culturais nos últimos anos. Não só conceitualmente, mas também formal e virtualmente. Considerar o tempo como um fator importante - a experiência vivida e a relação com fatos históricos e/ou acontecimentos compartilhados - acrescenta outras dimensões a uma obra. (...) Creio que estas considerações sobre o *time specific* podem nos levar a outras reflexões sobre temporalidade e permanência em âmbitos tão diversos como são a arte, a arquitetura, o cinema, a mídia... Ações como preservar e manter - enquanto contribuições para a memória coletiva -, ou seja, tendo consciência da temporalidade e da especificidade histórica de uma obra, seja esta escultura pública, intervenção, arquitetura ou trabalho em rede, ou ainda experiências ligadas à necessidade de denunciar situações de urgência, ativismo (maio 68, reivindicações, demonstrações anti-globalização...) são os expoentes máximos da necessidade de afirmar, em ambos os casos, a memória coletiva e o uso do tempo. A intenção, talvez, será o tempo que nos forneça a resposta.

---

discurso 'estético-urbano' ou 'cultural-espacial' que combina 'idéias sobre arte, arquitetura e design urbano, por um lado, com teorias da cidade, espaço social e espaço público por outro."

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação obra/lugar - obra/espectador - artista/obra e todo o contexto se expandiram e se ampliaram, podendo o *lugar* ser também entendido como um *não-lugar*, como coloca Marc Augé (2012); e o *site* ser um *non-site*, conforme Robert Smithson (1968). Consideradas essas modificações e entendendo o contexto em que estão inseridas, viu-se o espaço expositivo que busca neutralidade como um *não lugar*, uma vez que se comportava como “instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens” (p. 36), já que o espectador estava ali em uma passagem observativa, sem fazer parte daquilo, e as obras nômades eram de fácil mercantilização por parte da instituição. Desta maneira, direcionou-se esta pesquisa às práticas contemporâneas que viam o espaço de exposição como um *lugar*, portador de identidade, história e relações, assim como Augé (2012) define.

A partir dessas mudanças surgem, dentre outras, as práticas *site specific*. Miwon Kwon traz três diferentes maneiras de pensar a escolha do *site* e a relação que cada artista propõe para/com ele. As práticas *site specific* aproximam arte e vida e o *site*, além de tornar-se cabível de ser apropriado, passa a ser também a própria criação. Quando passa-se a entender as diferentes possibilidades de *site*, é possível tentar ver o uso da palavra como um lugar. Após as reflexões de Miwon Kwon acerca dos *sites* discursivos, buscou-se nesta dissertação uma aproximação entre a palavra como material escultórico e a palavra como um *site* que tem autonomia para criar discursos. Desde os poetas concretos, como os irmãos Campos, às obras de artistas conceituais, como Lawrence Weiner, Joseph Kosuth e Mel Bochner, o uso da palavra não está somente atrelado a linguagem visual. “*Linguagem não é transparente*” assim como um *site* não consegue ser. Há ali uma resistência, uma especificidade, uma particularidade por parte do *site* que faz parte e é obra e, com isso, busca transparecer um conceito, ou um discurso. O *site* e a tradução como linguagens, concordam com Bochner (1969) ao colocar que:

Nenhum pensamento existe sem um suporte que o sustente, mas a linguagem nos faz crer que é possível ter conceitos - este dualismo entre conceito-percepção é muito simples para transmitir o que de verdade acontece quando o não pensar pode ser feito sem pensar sobre algo. “Ver” não é pensar, nem é de alguma forma o que o processo nebuloso de

“evocar” o tipo de conceito que a arte quer transmitir<sup>53</sup>.

Assim, após entender um pouco sobre a existência de diferentes conceitos em uma mesma situação, que no caso é a tradução e seu processo, chegou-se no ponto principal dessa dissertação: ver a tradução como uma prática *site specific*.

Fundamentado na idéia de transcrição proposta por Haroldo de Campos (na qual o tradutor tem a chance de criar criticamente uma nova obra a partir de sua tradução) e pela idéia da intraduzibilidade explicitada em Sarat Maharaj (em que o contexto pode e deve fazer parte da tradução), conseguiu-se perceber como o termo *site specific* e sua tradução, proposta por Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti, está inserido na questão da tradução crítica e criativa. Ao se apropriarem do termo *site specific* e tentarem trazê-lo para o contexto brasileiro da arte, não simplesmente o traduzirem de modo literal, algo como *lugar específico*, Menna Barreto e Garbelotti entendem sua intraduzibilidade, uma vez que o termo conduz um histórico artístico não comum ao Brasil, e o transcrevem de modo para que ele ainda carregue um discurso, assim como o termo em inglês.

Com essa transcrição, foi possível identificar na tradução a prática *site specific*. Eleger um *site* e se apropriar dele, de maneira ativa, e então criar em cima das condições específicas deste lugar, sem ignorar o discurso que ali já existe, e traduzí-lo para formar um novo discurso, de modo crítico e criativo, é um processo *site specificity* que foi chamado nessa dissertação de *aprocriação*. O termo seria uma tradução do processo de se apropriar do *site*, entender a intraduzibilidade deste mesmo *site*, e traduzí-lo de maneira a permanecer um discurso ativo que é potencializado a partir da tradução pensada como uma prática *site specific*. Para chegar a este ponto, foi-se em concordância com o pensamento de que a tentativa de uma tradução literal e neutra, que também “neutralizaria” o receptor, como colocado por Eco, é incapaz de criar ou expandir um discurso.

<sup>53</sup> Traduzido da obra de Bochner, *Notecard (No thought exists)*, 1969 - Tinta sobre cartão, 5x8 polegadas. *No thought exists without a sustaining support but language makes us think it's possible to have concepts - this concept-percept dualism is too simple to convey what actually occurs for no thinking can be done without thinking about something. "Seeing" isn't thinking, nor, is the some what cloudy process of "conjuring up" the "concept" type art wants to convey.* (tradução nossa)

Deste modo, foram escolhidos dois artistas para esta dissertação, que, em nosso ver, trazem em suas práticas o processo de apropriação. No terceiro e último capítulo, foram estudados trabalhos e processos criativos de Raquel Garbelotti e Antoni Muntadas.

Raquel Garbelotti, em suas duas obras que formam a instalação *Juntamentz*, apresenta o processo de apropriação desde o momento em se desloca para pensar a obra. Desde o início, o deslocamento e a etnografia estão presentes, uma vez que a artista é paulista e reside no Espírito Santo. Apesar da aproximação com o estado capixaba e com suas duas alunas pomeranas, quando Garbelotti elege algumas casas do interior do Espírito Santo e propõe à Irleci Klitzke e Carla Sieber que digam à ela se realmente são ou não casas pomeranas, para criar a obra *Filme Mudo em Busca da Casa Pomerana*, já é possível notar a intraduzibilidade que existe nesse trabalho. Como Maharaj (1994) coloca, não é possível traduzir de maneira transparente aquilo que não se faz parte, a não ser que essa tradução seja tentando se colocar no lugar do outro. Raquel Garbelotti, de certo modo, faz isso quando toma como verdade o que suas ex-alunas dizem.

Essa intraduzibilidade também está presente em *Ring*, outra obra de *Juntamentz*. Garbelotti se apropria da brincadeira infantil e cria uma tradução crítica da questão da xenofobia com os pomeranos no estado a partir desta brincadeira. O *site* discursivo elegido pela artista é toda a história de perseguição com o povo pomerano, e sua tradução crítica em uma obra que parece simplesmente mostrar uma brincadeira de crianças, é onde o processo de apropriação se manifesta.

Já em Antoni Muntadas, os trabalhos pensados de modo global já trazem a intraduzibilidade para a obra por lidarem com diferentes discursos em diferentes partes do mundo. Da mesma maneira em que Muntadas busca observar e criar em cima das especificidades sociais e culturais do local onde o trabalho será criado, ele se apropria não só do espaço físico para expor seus trabalhos como também de questões específicas daquele contexto. E para o artista, suas obras ainda se potencializam mais ainda quando estão atreladas a questão da temporalidade.

As apropriações de Muntadas se transformam não só quando o *site* se transforma, mas também com a relação do tempo para aquele contexto. Um mesmo trabalho, mesmo que nele permaneçam suas características físicas, se modifica com o tempo. Quando se apropria e se traduz de forma pensada especificamente para aquele *site*, a temporalidade sobre aquela apropriação que a faz estar em permanente e constante mudança, uma vez que o contexto muda, e os discursos também. Na sua série *On Translation*, a tradução crítica e criativa não é apenas de responsabilidade do artista, mas também do espectador. Para se perceber esta apropriação, requer-se empenho por parte de ambos. Deve-se compreender a intraduzibilidade e tentar sempre buscar, através do processo de transcrição, compreender o discurso que está nesse diálogo entre obra, *site* e *time*.

Pode-se colocar Antoni Muntadas como um dos artistas que mais trabalham com a potência da tradução enquanto criação. Em seus trabalhos, muitas vezes, vários sentidos são recorridos a fim de essas traduções possam ser sempre pluralizadas de infinitas formas. Muntadas consegue que a tradução de um contexto não seja feita apenas de maneira verbal, mas possa também ser sensorial. Conseguir traduzir um sentimento de *medo*, das mais diferentes formas, como o artista coloca em *On Translation: Miedo/Fear* e em *On Translation: Miedo/Jauf*; ou uma censura histórica, como no mural da Alameda em *On translation: La Alameda: El Mural*, são alguns dos exemplos de tradução em que o artista pensou *site specificity* para criar.

Entende-se, ao final desta investigação, que a tradução deve ser pensada não como uma forma de tornar acessível a obra traduzida. Ao se ater somente a esta busca, sem interferências, as várias possibilidades de entendimento, transformação e criação que a tradução pensada como uma prática *site specific* pode proporcionar, acabam se perdendo. O ato de traduzir não deve ser pensado de forma linear, ligando simplesmente de um ponto a outro. A tradução deve ser ampla e proporcionar criticamente um discurso a aqueles que se dispõem a traduzir ou receber essa tradução.

A tradução, entendida como uma potencializadora de um *site*, é um processo de

criação infinito. A tradução pode e deve ser compreendida também como uma linguagem e, da mesma maneira a qual Foucault (1996, p.25) fala da pintura, a tradução também carrega a idéia de que:

(...) por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e, por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.

O que propõe-se através desta pesquisa é não minimizar as infinitas formas de criar uma nova realidade que o processo tradutório consegue obter. Ao pensar na tradução como uma apropriação e uma criação, tem-se uma duplicação de uma obra: duplicação não no sentido de cópia, mas de um “mais do mesmo”, com novas ideias, perguntas e debates. A tradução quando criada de forma *site specificity* não busca substituir a obra traduzida, nem criar uma comparação entre “melhor e pior”, ou, menos ainda, tenta uma eficiência em transpor um discurso. O ato de traduzir é, por si só, criador e impulsionador de um outro discurso, que caminha em paralelo ao da obra a ser traduzida, conseguindo ser muito mais inclusivo do que exclusivo através das especificidades um *site* e a recriação deste para diferentes contextos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8ª *Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética*. Catálogo/coordenação Alexandre Dias Ramos. curador geral José Roca; colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

*Atenção: A percepção requer empenho*. Entrevista com Antoni Muntadas por David Sperling e Fábio Lopes de Souza Santos. IN: Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo - Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo. EESC-USP. 2006. p. 124-148. p.126.

ANJOS, Moacir dos. *Cadeiras, Rachaduras e Urubus – O Museu e a Arte Contemporânea* IN: Encontro Baiano de Museus, 2010. Disponível em : [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/encontros/2-encontro-baiano-de-museus/relatos/caadeiras-rachaduras-e-urubus-2013-o-museu-e-a-arte-contemporanea](http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/2-encontro-baiano-de-museus/relatos/caadeiras-rachaduras-e-urubus-2013-o-museu-e-a-arte-contemporanea) [acesso em 09/12/2014]

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BARRETO, Jorge Menna; GARBELOTTI, Raquel. *Especificidade e (in)traduzibilidade*. IN: LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo; MANESCHY, Orlando (Org.) *Já! Emergências Contemporâneas*. Belém: EDUFPA/Mirante Território Móvel, 2008.

BARRETO, Jorge Menna. *Lugares Moles*. Tese em Poéticas Visuais. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, USP. 2008.

\_\_\_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado) – CAP/ECA/USP

BELLOS, D. *Is that a fish in your ear? Translation and the meaning of everything*. London: Penguin Books, 2011

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008.

BEZERRA, Paulo. *A tradução como criação*. IN: Estudos avançados, vol. 26 (76). São Paulo, SET/DEZ, 2012.

BIRNBAUM, Daniel. *Sarat Maharaj: In Other's Words*. Artforum International Magazine, Inc. 2002. Disponível em :<<http://chtodelat.org/b8-newspapers/12-71/in-others-words/>> Acesso em: 19 de Setembro de 2015.

BRITO, Ronaldo. *O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)*. In: Ricardo BASBAUM (ed.), *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.

CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigrandes*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000.p. 11. Coleção N-Ensaios.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia concreta: um manifesto*. Publicado originalmente na revista ad - arquitetura e decoração, são paulo, novembro/dezembro de 1956, n° 20. p.55.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Plano-piloto para a poesia concreta*. IN: Noigrandes 4. São Paulo, 1958.

CAMPOS, Haroldo de.; WITTE, Bernd. *O que é mais importante: a escrita ou o escrito?* Teoria da linguagem em Walter Benjamin. Revista USP. São Paulo, n. 15. 1992.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Editora Vozes. Petrópolis, 1998.

COTRIM, Cecília. *Arte Deriva: a escrita como processo de invenção*. Rio Janeiro. *Revista Arte Ensaios*, n.º17. 2009.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. 1965. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. *Quase a Mesma Coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo, Record, 2007.

ESTEP, Jan. *Lawrence Weiner: As Far As The Eye Can See*. Rain Taxi, No.3, 2008,

FERRAZ, Tatiana S. - *Trabalhos de escala ambiental: Da escultura moderna a situações contemporâneas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Artes Plásticas – CAP da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP.

FERREIRA, Célia. *Antoni Muntadas: on translation: the audience: the publication + the picture collection*. Cadernos PAR n.º 4. 2011.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.

FLUSSER, Vilem. apud WHITELEGG, Isobel. *Mira Schendel: rumo a uma história do diálogo*. In: FERREIRA, Gloria, BUENO, Guilherme, ASBURY, Michael, MACHADO, Milton (org.). *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, Edição Especial, 2007.



FORAY, Jean-Michel. *Art conceptual: un possibilite de rien*. Artstudio, Paris, n.15, 1989. In: ARTSTUDIO. no 15, L'art et les mots. Paris: 1989.

FOSTER, Hal. *O artista como Etnógrafo*. Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. EBA – UFRJ – Ano XII, n.12, 2005.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas*. tradução Salma Tannus Muchail. - 8ª ed. - São Paulo. Martins Fontes, 1995.

FRANKOWICZ, Marcos. *¡Sí, tiene en portugués!*. Contemplado pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11a. Edição. Curitiba, PR: Funarte / Programas Rede Nacional Funarte Artes Visuais, 2015.

FREIRE, Cristina. *Muntadas e a dialética do museu: alguns testemunhos brasileiros*. IN: Muntadas: informação, espaço, controle / curadoria José Roca; textos Ana Belluzo... [et al.]. Sao Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

GREUEL, Marcelo da Veiga. *Reflexões fenomenológicas sobre a teoria da tradução*. Um esboço. UFSC.

JARZOMBEC, Mark. *Haacke's Condensation Cube: The Machine in the Box and the Travails of Architecture*. MA: Thresholds (Microcosms), Issue 30, Summer 2005.

KAYE, Nick. *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Routledge, 2000.

KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

KUNSH, Graziela. *Revista Urbânia* 3. Ed. Pressa. São Paulo, 2008.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Revista Arte & Ensaios, nº 17, EBA/UFRJ, 2008.

LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre Arte Conceitual*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. *A desmaterialização da Arte*. In: Arte & ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. n.25. Maio, 2013.

MACIEL, Maria Esther. *São Jerônimo em Tradução: Julio Bressane, Peter Greenaway e Haroldo de Campos*. UFMG. 2001.

MAHARAJ, Sarat. *Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other*. IN: Jean Fisher (ed.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London, 1994.

MARESCH, Bruna Maria. *Cova Funda*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). UDESC. Dezembro, 2012.

MASSUDA, Mayra Berto. *Ovonovelo: o velho ovo no novo*. Seção Estudos, Uberlândia, ano 3, n. 6, p. 13-20, jul./dez. 2010. A MARgem - Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes / ISSN 2175-2516

MONTEIRO, Filipe; MELLO, Igor. *A Pomerânia é aqui - Cultura perdida na Europa sobrevive em terras capixabas*. 2008. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/a-pomerania-e-aqui>>. Acesso em 02 de Abril de 2016.

MUNTADAS, A. apud ERASO, Miren. *Muntadas - On Translation*. IN: ALONSO, R. (comp.), *Muntadas: Con/textos. Una antologia crítica*. Buenos Aires, Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), 2002.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press, Santa Monica – San Francisco, 1986.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris, Armand Colin, 2006.

OWENS, Craig. *The Indignity of Speaking for Others: an Imaginary Interview*. Beyond Recognition: representation, power and culture. Berkeley: University of California. 1992.

*Palestra com Antoni Muntadas - Espaços da Memória*. Centro Cultural de São Paulo, 15 de Outubro de 2005. Disponível em: <[http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/integra\\_muntadas](http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/integra_muntadas)> Acesso em: 14 de Fevereiro de 2016.

PIRES, Julie. *Inscrições Contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna*. Arte & Ensaios n.21. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2010.

RIVERA, Tânia. *Kosuth com Freud: Imagem, psicanálise e arte contemporânea*. Arte & Ensaios n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2006.

RODRIGUES, Wallace. *Verbivocivisualidades: a poesia concreta do grupo Noigandres e as monotipias de Mira Schendel*. IN: Palíndromo - teoria e história da arte. n. 6, 2011. p.164

ROMANELLI, Sergio. *De poeta a poeta: a única tradução possível? O caso*

Dickinson/Vigillito. *Uma análise descritiva*. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística - UFBA. 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Haroldo de Campos: tradução como formação e "abandono" da identidade. Tradução como metáfora da linguagem*. Revista USP. São Paulo, DEZ/FEV.. 1997-98. 158-171.

SENIE, Harriet F. *The 'Tilted Arc' Controversy: Dangerous Precedent?* - University of Minnesota, 2002.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida, o intraduzível*. Alia, São Paulo, 44(n.esp): 59-69, 2002

SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. IN: ROBERT SMITHSON: THE COLLECTED Writings of Robert Smithson. edited by Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979

SOUZA, José Pinheiro de. *Teorias da tradução: uma visão integrada*. Rev. de Letras - N. 20 - Vol. 1/2 - JAN/DEZ. 1998.

SPECTOR, Nancy. *A stake set - Lawrence Weiner*. IN: Guggenheim; Collection Online. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/4191>>. Acesso em: 17 de Abril de 2015.

SPERLING, David; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. *Atenção: A percepção requer empenho*. Entrevista com Antoni Muntadas. IN: Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo - Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo. EESC-USP. 2006.

STEEN, Paula Alzugaray van. *O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. Estudo dos Meios e da Produção Mediática. São Paulo. 2008.

VARIAN, Elayne. Interview with Mel Bochner. In: *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews 1965–2007*, MIT Press, Cambridge, 2008. Disponível em: <http://plaza.ufl.edu/kgladdys/DIG3526C/lectures/week-3/bochner.pdf>

ZANINI, Walter. IN: *Muntadas: Projeto Através da América Latina - Ação/Situação: 'Hoje'*. MAC-USP, São Paulo, 1975. apud. Muntadas: informação, espaço, controle / curadoria José Roca; textos Ana Belluzo... [et al.]. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

WEINER, Lawrence. *Statement of Intent*, 1968. First published in January 5th 31, 1969, exh. cat. (New York: Seth Siegelau, 1969), unpaginated.

WHITELEGG, Isobel. *Mira Schendel: rumo a uma história do diálogo*. In: FERREIRA, Gloria, BUENO, Guilherme, ASBURY, Michael, MACHADO, Milton (org.). Arte &

Ensaio: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, Edição Especial, 2007.

WIX, Gabriele. *After Fine Art: Lawrence Weiner*. Hatje Cantz. 2012.